KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XVI

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1918

Digitized by Google

(RECAP)

N3 v.16

K91

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

DES SECHZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1917—1918

AUFSÄTZE

Seite

Ahlers-Hestermann, Friedr.: Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris 369
Auktionsnachrichten 41, 158, 197, 240, 322, 406, 447
Beenken, H.: Das graphische Werk des Herkules Segers 433
Boehn, Max von: Das Bühnenkostüm in Mittelalter und Neuzeit 135, 179
Bulle, Ferdinand: Hermann Haller 63
— Ferdinand Hodler 465
Chroniknotizen 76, 156, 196, 321
Eberstadt, Rudolf: Eine Dorfsiedelung des achtzehnten Jahrhunderts 231
Elias, Julius: Ulrich Hübner 236
Friedländer, Max J.: Dürers Denken und Gestalten 85
— Kennerschaft, Kunsthistorie und Ästhetik . . 289
Glaser, Curt: Gustav Doré 50
— Hans Purrmann 453
Gronau, Georg: Piero della Francesca 213
Hancke, Erich: Lodewijk Schelfhout 171
Hohenemser, Ernst: Aphorismen über Kunst . . 428
Hugo, Victor: Das Buch und der Stein 108
Künstleranekdoten 44, 82, 124, 164, 204, 246, 286, 328, 366, 410, 450, 492
Lessing, Gotth. Ephraim: Über Kritik 426
Lichtwarck, Alfred: Der junge Künstler und die Wirklichkeit 91
Liebermann, Max: Anschauung und Idee . . . 45
Mayer, August L.; Toni von Stadler 74
Pauli, Gustav: Die Kestnergesellschaft in Hannover 244
— Lovis Corinth 334
Plietzsch, Eduard: Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie seit 1914 274

Seite

Ring, Grete: Das Kunstwerk im Museum und an seinem geschichtlichen Standort 296
Scheffler, Karl: Max Pechstein 22
— Gelegentlich der Herbstausstellung der Berliner Sezession 122
— Winckelmann 123
— Walter Bondy 147
— Ernst Barlach 160
— Wilhelm Trübner 189
— Erich Heckel 249
— Elternbildnisse 292
— Kunstgesetze 331
— Ferdinand Hodler 403
— Qualität und Gesinnung 411
— Die Ausstellung der Freien Sezession . . . 414
— Wie ein Bildmotiv sich wandelt 474
Schmidt-Hellerau, Karl: Der deutsche Lehrling . 167
Schmidt, Paul Ferd.: Karl Fohr 346
Szkolny, Fel.: Die Gewinnbeteiligung der Künstler 72
Trog, Hans: Deutsche Malerei in der Schweiz . 33
Waldmann, Emil: Organisation im Museumswesen 3
— Die Hodler-Ausstellung in Zürich 39
— Rodin 190
— Janusköpfe der Genialität 207
— Eberhard Freiherr von Bodenhausen 441
Weissbach, Werner: Matthias Grünewald . 257, 303
Wölfflin, Heinrich: Adolf von Hildebrand . . . 6
Zwei deutsche Märchen 127

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Bartning, Otto 42, 358
Burg, Hermann 201
Friedländer, Max J. 361
Glaser, Curt 285

559433

Digitized by Google

Seite

Mackowsky, Hans 241, 409
Pauli, Gustav 326
Scheffler, Karl 78, 203, 243, 282, 362
Waetzoldt, Wilhelm 448
Waldmann, Emil 242, 326, 362, 363
Winkler 162

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Werke von Thomas Herbst in Hamburg 77
Bombe, Walter: Die Grosse Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf 40
Mayer, August L.: Ausstellungen in München 318, 442
Scheffler, Karl: Berliner Ausstellungen 122, 160, 194, 280, 317, 355, 405, 414
Waldmann, Emil: Hodler-Ausstellung in Zürich . 39
— Moderne Malerei in Hamburg 192
— Moderne deutsche Graphik in Bremen . . . 245
— Ausstellungen in Bremen 355
Wolff, Hans: Dresdener Brief 444

b) nach Städten geordnet

Berlin . . . 122, 160, 194, 280, 317, 355, 405, 414
Bremen 245, 355
Dresden 281, 444
Düsseldorf 40
Hamburg 77, 192
München 318, 442
Zürich 39

ABBILDUNGEN

Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pariser Stadtbild 376
— Burg Runkel a. d. L. 377
Alter Holzschnitt 489
Altdorfer, Albrecht: Die Geburt Mariä 476
Barlach, Ernst: Schlafender russischer Bauer . . 161
Beardsley, Aubrey: Zwei Zeichnungen . . 442, 443
Begas, Karl: Bildnisse seiner Eltern 292
Blumengärten, zwei Abbildungen 359, 360
Böhmischer Meister um 1360: Kreuzigung . . . 277
Bondy, Walter: Schlesische Landschaft 147
— Blumenstilleben 148
— Bildnis eines Schullehrers 149
— Schlächterladen 150
— Damenbildnis 151
— Weiblicher Akt 153
— Damenbildnis 154
— Herrenbildnis 155
— Blumen 374
— Aktstudie 375
Brueghel, Pieter: Das Schlaraffenland 196
Buchholz, Karl: Waldbach 192
Bühnenkostüme vom 17.—19. Jahrhundert, 29 Abbildungen . . . . . 135—146, 179—188
Busch, Wilhelm: Drei Zeichnungen 444, 445

Seite

Castagno, Andrea del: Kreuzigung 313
Corinth, Lovis: Selbstbildnis mit Modell 330
— Blumenstilleben 333
— Landschaft 334
— Frau mit Katzen 335
— Mutter und Kind 336
— Badende 337
— Vor dem Spiegel 338
— Männerbildnis 339
— Selbstbildnis 339
— Elblandschaft 340
— Mann mit Pferd 341
— Damenbildnis 342
— Frau im Garten 343
— Mutter und Kind 344
— Bordighera 345
— Bacchantenzug 365
Courbet, Gustav: Bildnis des Komponisten Bizet . 283
Cranach, Lucas, d. Ält.: Bildnis eines Mannes . . 200
— Lukretia 276
Crivelli, Carlo: Maria mit dem Kinde 308
Danhauser, J.: Mutterliebe 483
Domscheit, Franz: Flucht 427
Doré, Gustav: Holzschnitte und Lithographien 49—62, 72—79, 291
Dürer, Albrecht: Der Schulmeister 88
— Maria das Kind anbetend 477
van Dyck: Bildnis des Malers Franz Hals . . . 242
— Das Abladen der Jagdbeute 275
Eysen, Louis: Bildnis seiner Mutter 297
Feuerbach, Anselm: Pastorale 191
— Bildnis seiner Mutter 302
Fiori, E. de: Drei Plastiken . . . . . 400—402
Fohr, Karl Philipp: Tivoli 346
— Romantische Landschaft 347
— Römische Landleute 348
— Salzburger Friedhof 349
— Alpental 351
— Baumfäller 352
— Werfen am Pass Burg 353
Francesca, Piero della: Battista Sforza 206
— Die Konstantinsschlacht 213
— Altarbild, zwei Ausschnitte 214, 215
— Bestattung Adams 216
— Tod Adams 217
— Die Königin von Saba, Detail 218
— Die Königin von Saba 219
— Schlacht des Kaisers Heraklius gegen König Chosroes 220
— Frauen des Gefolges der Königin von Saba . . 221
— Zurückführung des heiligen Kreuzes 223
— Die Vision Konstantins 224
— Prophet 225
— Maria Magdalena 226
— Maria Magdalena, Detail 227

Digitized by Google

Seite

Francesca, Piero della: Federigo von Montefeltre 229
— Taufe Christi 230
Friedrichs, Fritz: Selbstbildnis 426
Friedrichsthal, Schloss 233
— Grundriss 235
Funhof, Hinrik: Kopf eines Henkers 452
— Kopf eines Papstes 487

Gotische Architekturen und Skulpturen, zwölf Abbildungen . . . . . 108—121
Grossmann, Rudolf: Konzert, farbige Originallithographie 166
— Strassenbild 387
— Variété 388
Grünewald, Matthias: Verspottung Christi . . . 257
— Der heilige Laurentius 258
— Maria und Johannes 259
— Der heilige Cyriacus 260
— Fünf Zeichnungen . . . . . 261—263
— Kreuztragung 267
— Kreuzigung (Karlsruhe) 269
— Kreuzigung (Basel) 271
— Maria mit dem Kinde 303
— Magdalena vom Isenheimer Altar 305
— Auferstehung Christi 306
— Engelkonzert vom Isenheimer Altar 307
— Maria mit dem Kinde vom Isenheimer Altar . 309
— Johannes der Täufer von der Isenheimer Kreuzigung 310
— Verspottung Christi 311
— Gründung von S. Maria Maggiore 315
— Handstudie 316
— Maria mit dem Kind 476

Haase, E.: Zeichnung 201
Hagen, Theodor: Wiesenweg 418
Haller, Hermann: Sitzender weiblicher Akt . . 44
— Bildniskopf 65
— Stehender männlicher Akt 65
— Weiblicher Akt 66, 67
— Sitzender weiblicher Akt 69
— Kinderakt 70
— Weiblicher Akt 71
Heckel, Erich: Die Zwei 250
— Akte am Strande 251
— Parklandschaft 252
— Zwei Bildnisradierungen 253
— In der Tram 254
— Farbige Zeichnung 255
— Ostende 256
— Bildnis, Holzschnitt 281
Hildebrand, Adolf von: Bildnisbüste Theodor Heyses 2
— Dekorative Malerei 6
— Bildnisbüste des Generals Beyer 7
— Bildnisbüste Hans Jordan 8
— Mausoleum 9

Seite

Hildebrand, Adolf von: Zwei Reliefs von einem Mausoleum 10, 11
— Zwei Bildnisreliefs 12
— Bildnisbüste des Herzogs Karl Theodor von Bayern 13
— Denkmal für Joseph Joachim 14
— Detail vom Joachim-Denkmal 15
— Der Hubertustempel 16
— Projekt für einen Alsterpavillon 17
— Gartenbrunnen 18
— Einzelfigur vom Wittelsbacher Brunnen . . . 19
— Dekorative Malerei 20
— Zwei Bildnisbüsten 21
— Wasserträger 38
Hobbema, M.: Dorf unter Bäumen 241
Hodler, Ferdinand: Eiger, Mönch und Jungfrau . 465
— Blick in die Unendlichkeit 467
— Heilige Stunde 468
— Selbstbildnis 469
— Zwei Männerbildnisse 471, 472
Hofer, Carl: Mädchen mit Hund 449
Holzschnitt, alter 489
Hooch, Pieter de: Die Mutter 479
Hübner, Ulrich: Potsdam 236
— Am Glienicker See 237
— Selbstbildnis 238
— Die Friedenskirche in Potsdam 239
— Stilleben 422
Huf, Fritz: Büste des Bildhauers Georg Kolbe . 416

Kahler, Eugen von: Zeichnung 378
— Selbstbildnis 379
Kalckreuth, Leopold von: Vier Zeichnungen zu einem Märchen . . . . . 131—134
— Die Gattin des Künstlers 447
Kars, Georg: Mädchenbildnis 397
Keller, Ferdinand: Bildnis Feuerbachs 193
Kirchner, Ernst L.: Küstenlandschaft 354
Klein, César: Stilleben 355
Klinger, Max: Die Violinspielerin 417
Kölnischer Meister um 1500: Anbetung 274
Kostümbild aus dem Jahre 1750 126

Langer, Otto Richard: Frauenbildnis 398
— Männerbildnis 399
Leibl, Wilhelm: Bildnis der Frau Belli 98
— Bauernmädchen mit Kopftuch 357
Leonardo da Vinci: Studienköpfe 264, 265
Levy, Rudolf: Blumen 389
Liebermann, Max: Herrenbildnis 105
— Bildnis seiner Eltern 298
— Fünf Lithographien zu Kleists kleinen Schriften . . . . . 317—325
— Bildnis des Sprachlehrers Henry 318
— Bildnis von Richard Strauss 319, 425
— Bildnis des Professor Cassirer 429
— Haus in Wannsee 431

Digitized by Google

Seite

Liebermann, Max: Parkweg 441
— Frau an der Wiege 482
Lochner, Stephan: Die Geburt Christi 475

Marées, Hans von: Bildnis Konrad Fiedlers . . 94
Masaccio: Trinität 312
Meister Bertram: Christi Geburt 474
Meister des Hausbuchs: Die Anbetung der Hirten 475
Menzel, Adolf: Die Schwester des Künstlers . . 97
Multscher: Geburt Christi 477

Nölken, F.: Beim Ankleiden 394
— Drei Mädchen 395

Oldach, Julius: Bildnis seines Vaters 301

Pascin, Julius: Bildnis R. Grossmanns 383
— Drei Zeichnungen . . . . . 384—386
Pechstein, Max: Landschaft aus Frascati 22
— Chinesin 23
— Stilleben 24
— Rettungsboot 25
— Weiblicher Akt 26
— Dame vor dem Spiegel 27
— Knabenbildnis 29
— Akt 50
— Fruchtschale 31
— Selbstbildnis 32
— Damenbildnis 34
— Bucht von Monterosso 414
Purrmann, Hans: Herrenbildnis 368
— Zwei Landschaften 370, 371
— Aktstudie 372
— Gladiolen 454
— Aktzeichnung 455
— Weiblicher Halbakt 456
— Weiblicher Akt 457
— Frauenbildnis 459
— Bewachsene Mauer 460
— Stilleben mit Engel 461
— Landschaft 462
— Atelierinneres 463
— Landschaft bei Ajaccio 488

Rembrandt: Studienkopf eines jungen Mädchens 240
— Die heilige Familie 481
Rosam, Walter: Landschaft 392
— Herrenbildnis 393
Ruisdael: Die Buchenallee 243
Runge, Philipp Otto: Wir drei 89
— Bildnis seiner Eltern 293

Sainte Marie des Chazes 84
Schelfhout, Lodewijk: Die Heide 170
— Landschaft 171
— Golgatha 172
— Baum im Winter 173
— Die Kathedralen 175
— Der heilige Sebastian 177
— Der Philosoph 178

Seite

Segers, Herkules: Acht graphische Blätter . 433—440
Skulpturen und Architekturen, gotische, zwölf Abbildungen . . . . . 108—121
Slevogt, Max: Bildnisstudie 106
— Fünf Zeichnungen zu einem Märchen . 128—130
— Bildnis seiner Mutter 288
Spitzweg, Karl: Boot im Sturm 189
Steen, Jan: Die Kindtaufe 478
Steger, Milly: Tanzende 428

Tewes, Rudolf: Wasserrosen 390
— Bildnisstudie 391
Thoma, Hans: Sturm im Wiesengrund 195
— Blumenstrauss 410
— Beschauliches Dasein 415
— Bogenschützen 446
— Weihnacht 488
Tizian: Die Venus mit dem Orgelspieler . . . 248
Trübner, Wilhelm: Bildnis eines Offiziers . . . 101
— Dragoner-Einjähriger 102
— Der Vater des Künstlers 294
— Zwei Aktbilder 323, 327
— Carl Maria Schmidt 419
— Hemsbach 421
— Fruchtstilleben 423

Uhde, Fritz von: Die heilige Familie 480

Waldmüller, Ferdinand: Die Schwiegermutter des Künstlers 90
Wassmann, Friedrich: Bildnis seines Bruders . . 93
Wätjen, Otto v.: Frauenbildnis 380
— Akt 381
— Le Havre 381
Weissgerber, Albert: David und Goliath 373
— Bildnis Pascins 382
— Der heilige Sebastian 420
Weyden, Rogier van der: Bildnis eines Mannes . 199
Witte, Emanuel de: Kircheninterieur 279

SACH- UND NAMENREGISTER

Anschauung und Idee 45
Aphorismen über Kunst 428
Apokalypse, die 490
Auktionsmissbräuche 198

Barlach, Ernst 160
Baukunst, für die deutsche 283
Baum, Paul 444
Belgien, Klosterbauten in 284
Beringer, J. A. 326
Berlin 159, 197, 240, 274, 322, 406
Berlin, Kunstausstellungen in 122, 160, 194, 280, 317, 355, 405, 414, 447
„Berliner Bildnisse 1848-1918“ 405
Berliner Eisenkunstguss 409
Berliner Sezession 122, 317, 405
Beth, Ignaz 325

Digitized by Google

Seite

Bilderpreise und Kriegsgewinner 197
Blütengarten der Zukunft, vom 358
Bode, Wilhelm von 241
Bodenhausen, Eberhard Freiherr von 441
Bondy, Walter 147
Bremen, Kunstausstellungen in 245 355
Budapester Museum 364
Büchner, Georg 282
Bühnenkostüm in Mittelalter und Neuzeit, das 135, 179
Bund der Freunde deutscher Kunst 157, 321

Clemen, Paul 284
Corinth, Lovis 317, 334

Danzig, die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster 363
Däubler, Theodor 243
Degas 75, 443
Denkmalpflege, Katechismus der 364
„Der Schützengraben“ 201
Deutsche Kunst, die malerische Entwicklung der 446
Deutsche Malerei in der Schweiz 33
Deutsche Malerei seit 1870 363
Deutsche Malerei, zwei Jahrhunderte 162
Donath, Adolf 363, 443
Doré, Gustav 50
Dorfsiedelung des achtzehnten Jahrhunderts, eine 231
Dreiangel-Drucke 282
Dresden, Kunstausstellungen in 281, 444
Dresdner Galeriefreunde 445
Dresdner Künstlervereinigung 444
Dürer, Albrecht 85, 284
Dürers Befestigungslehre 364
Düsseldorf, Ausstellung in 40
Dvorak, Max 364

Eisenkunstguss, Berliner 409
Elternbildnisse 292
Entwicklung der deutschen Kunst, die malerische 446
Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst . . 78
Expressionistische Bauernmalerei 285
Expressionistischer Holzschnitt 442

Fischer, Theodor 283
Fohr, Karl 346
Förster, Karl 358
Francesca, Piero della 213
Frank, Erna 363, 405
Frankfurt a. M. 158
Frauenbund zur Förderung bildender Kunst . . 192
Freie Sezession in Berlin 324, 414
Friedrichsthal, Schloss 231

Gemäldegalerie des Museums für bildende Künste in Budapest 364
Gerstäcker, Friedrich 282
Gesellschaft der Kunstfreunde in Bremen . . . 355
Gewinnbeteiligung der Künstler 72
Glaser, Curt 162, 242

Seite

Gotik 108
Graphik, moderne deutsche 245
Grosse Berliner Kunstausstellung 40
Grünewald, Matthias 257, 303
Gurlitt, Cornelius 284

Haller, Hermann 63
Hamburg 447
Hamburg, Kunstausstellungen in 77, 192
Hannover, Kestner-Gesellschaft in 244
Hausbau und dergleichen 42
Heckel, Erich 249, 443
Heise, Carl Georg 490
Herbst, Thomas 77
Hildebrand, Adolf von 6, 77, 203
Hodler, Ferdinand 39, 403, 465
Hofer, Karl 445
Hoffmann, E. T. A. 282
Holland 447
Holländischen und vlämischen Malerschulen, die Meister der 241
Holzschnitt, expressionistischer 442
Hübner, Ulrich 236

Jäckel, Willy 317
Janusköpfe der Genialität 207
Junker, Axel 355

Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, Neuerwerbungen 274
Katechismus der Denkmalpflege 364
Kennerschaft, Kunsthistorie und Ästhetik . . . 289
Kestnergesellschaft in Hannover 244
Klein-Diepold, Julian 195
Kleist, Heinrich von 282, 326
Klimt, Gustav 280
Klinger, Max 41
Klosterbauten der Cistercienser in Belgien . . . 284
Kristeller, Paul 490
Kritik, Anmerkungen über 426
Kunstgesetze 331
Kunstgewerbemuseum in Berlin 409
Kunsthalle in Bremen 355
Künstler, der junge, und die Wirklichkeit . . . 91
Künstler, Gewinnbeteiligung der 72
Künstler-Anekdoten 44, 82, 124, 164, 204, 246, 286, 328, 366, 410, 450 492
Künstlervereinigung Dresden 445
Kunstsammlungen im Franziskanerkloster in Danzig 363

Lehrling, der deutsche 167
Leibl, Wilhelm 356
Leiblprozess, ein 486
Lichtwarck, Alfred 448
Liebermann, Max 41, 318, 326, 356, 361
Literarisch-künstlerisches Reservekorps im Westen 201

Malerei, deutsche, in der Schweiz 33
Malerei, zwei Jahrhunderte deutscher 162
Malerei, deutsche, seit 1870 393

Digitized by Google

Seite

Malerische Entwicklung der deutschen Kunst, die 446
Marc, Franz 194, 362
Märchen, zwei 127
Maris, Thijs 41
Meidner, Ludwig 280
Meier-Gräfe, Julius 78
Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen, die 241
Meisterwerke aus Bremer Privatbesitz 355
Moderne deutsche Graphik 245
Moderne Kunst, Entwicklungsgeschichte der . . 78
Moderne Malerei aus Hamburger Privatbesitz . 192
Moderne religiöse Kunst 444
Modersohn-Becker, Paula 194, 356
Munch, Edward 242
München, Kunstausstellungen in . . . 281, 318, 442
Münchener Neue Sezession 320
Museumswesen, Organisation im 3

Neuerwerbungen der Berliner Gemäldegalerie . 274
Norddeutsche Malerei 490

Olde, Hans 156
Organisation im Museumswesen 3

Paris 323
Paris, der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in 369
Paul, Bruno 80
Pechstein, Max 22, 405, 443
Pettenkofen, August 282
Photographische Gesellschaft 361
Picard, Max 285
Popp, Dr. Joseph 80
Preetorius, Emil 282
Psychologie des Kunstsammelns 362
Purrmann, Hans 453

Qualität und Gesinnung 411

Religiöes Kunst 444
Rembrandts Radierungen 283
Rembrandtverkauf, ein 487

Seite

Reservekorps, ein literarisch-künstlerisches, im Westen 201
Rodin 190
Rohlfs, Christian 405

Sammlungen:
— Freiherr von Meiningerode-Allersburg . . . 41
— Baron A. von Oppenheim-Köln 41, 159, 240, 322
— Rud. Goldschmidt-Frankfurt 158
— Ludwig Knaus 159
— von Kaufmann 197
— von Heymel 198
— Gumprecht 322
— Degas 323
— Geh. Rat Joh. Stumpf 281, 406
— Trübner 407
— Gaston von Mallmann 447
Schelfhout, Lodewijk 171
Schmidt-Rottluff 194, 443
Schmitz, Hermann 409
Schweiz, deutsche Malerei in der 33
Segers, Herkules 433
Secker, F. 363
Sezession, Berliner 122, 317, 405
Sezession, Freie, in Berlin 324, 414
Sezession, Münchener Neue 320
Springer, Jaro 283
Stadler, Toni von 74

Térey, Gabriel 364
Tessenow, Heinrich 42
Thoma, Hans 41, 324, 356
Trübner, Wilhelm 189, 281, 326, 356

Vereinigung der Dresdner Galeriefreunde . . . 445
Voll, Karl 196

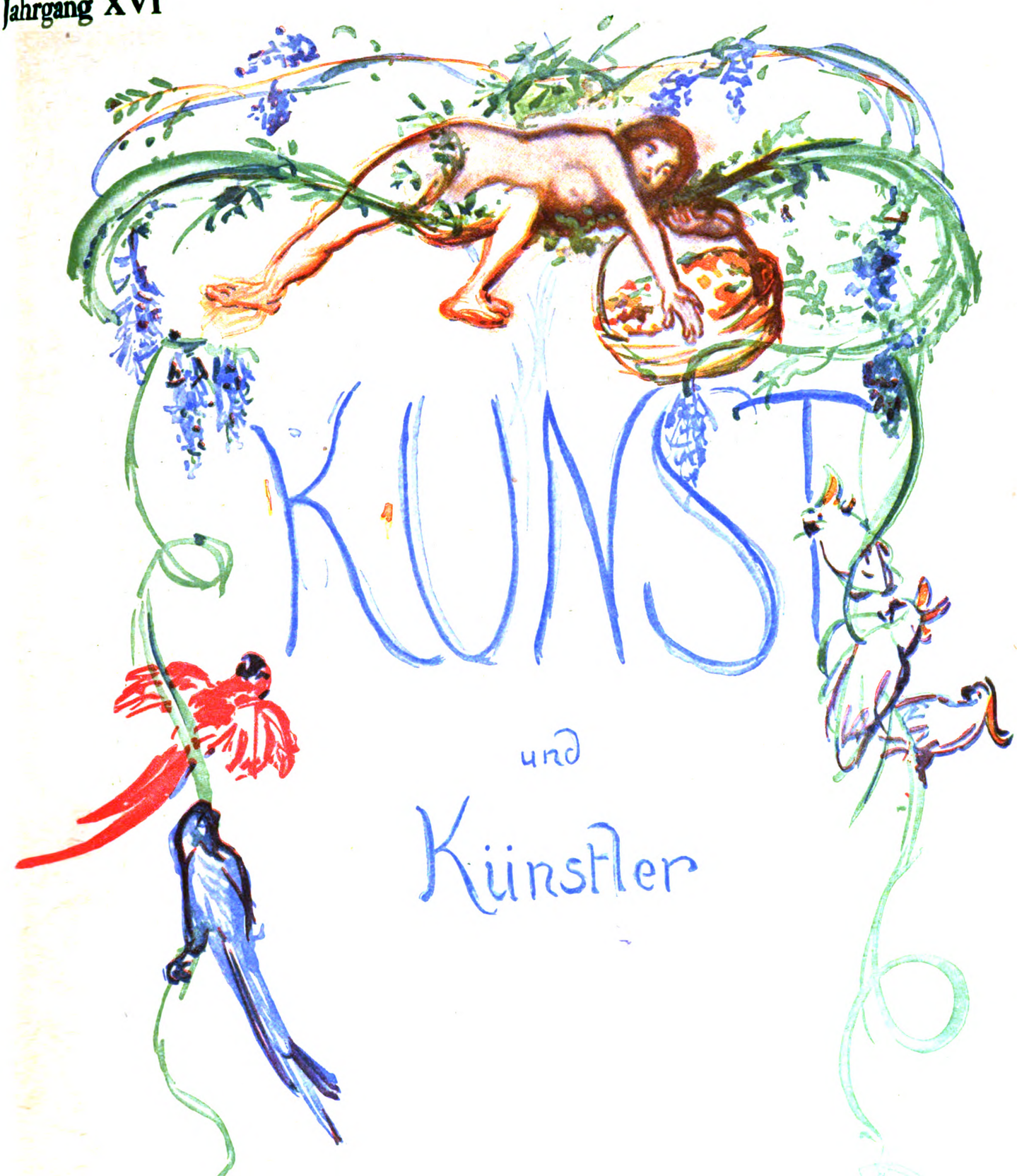
Waetzoldt, Wilhelm 363, 364
Wagner, Otto 357
Waldmann, Emil 284, 321
Weixlgärtner, Arpad 282
Winckelmann, Johann Joachim 123

Zürich, Ausstellungen in 33, 39

Digitized by Google

Jahrgang XVI

Heft I



BERLIN

VERLAG BRUNO CASSIRER

Preis 6 Mark vierteljährlich

Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT I Oktober 1917

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

AUFSÄTZE

Seite

Emil Waldmann: Organisation im Museumswesen 3
Heinrich Wölfflin: Adolf von Hildebrand . 6
Karl Scheffler: Max Pechstein 22
Hans Trog: Deutsche Malerei in der Schweiz 33
Emil Waldmann: Die Hodler-Ausstellung in Zürich 39
Kunstausstellungen: Berlin in Düsseldorf . . 40
Thijs Maris †, Notizen 41
Neue Bücher 42
Künstler-Anekdoten 44

ABBILDUNGEN

Seite

Adolf von Hildebrand: Bildnisbüste Theodor Heyses 2
—: Dekorative Malerei 6
—: Bildnisbüste des Generals Baeyer . . . 7
—: Bildnisbüste Hans Jordan 8
—: Mausoleum 9
—: 2 Reliefs von einem Mausoleum . 10—11
—: 2 Bildnisreliefs 12
Adolf von Hildebrand: Bildnisbüste des Herzogs Karl Theodor von Bayern 13
—: Denkmal für Joseph Joachim 14
—: Detail vom Joachim Denkmal 15
—: Der Hubertustempel 16
—: Projekt für einen Alsterpavillon . . . 17
—: Gartenbrunnen 18
—: Einzelfigur vom Wittelsbacher Brunnen . 19
—: Dekorative Malerei 20
—: 2 Bildnisbüsten 21
—: Wasserträger 38
Max Pechstein: Landschaft aus Frascati . . 22
—: Chinesin, Pinselzeichnung 23
—: Stilleben 24
—: Rettungsboot 25
—: Weiblicher Akt 26
—: Dame vor dem Spiegel 27
—: Knabenbildnis 29
—: Akt, Zeichnung 30
—: Fruchtschale 31
—: Selbstbildnis, Zeichnung 32
—: Damenbildnis 34

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

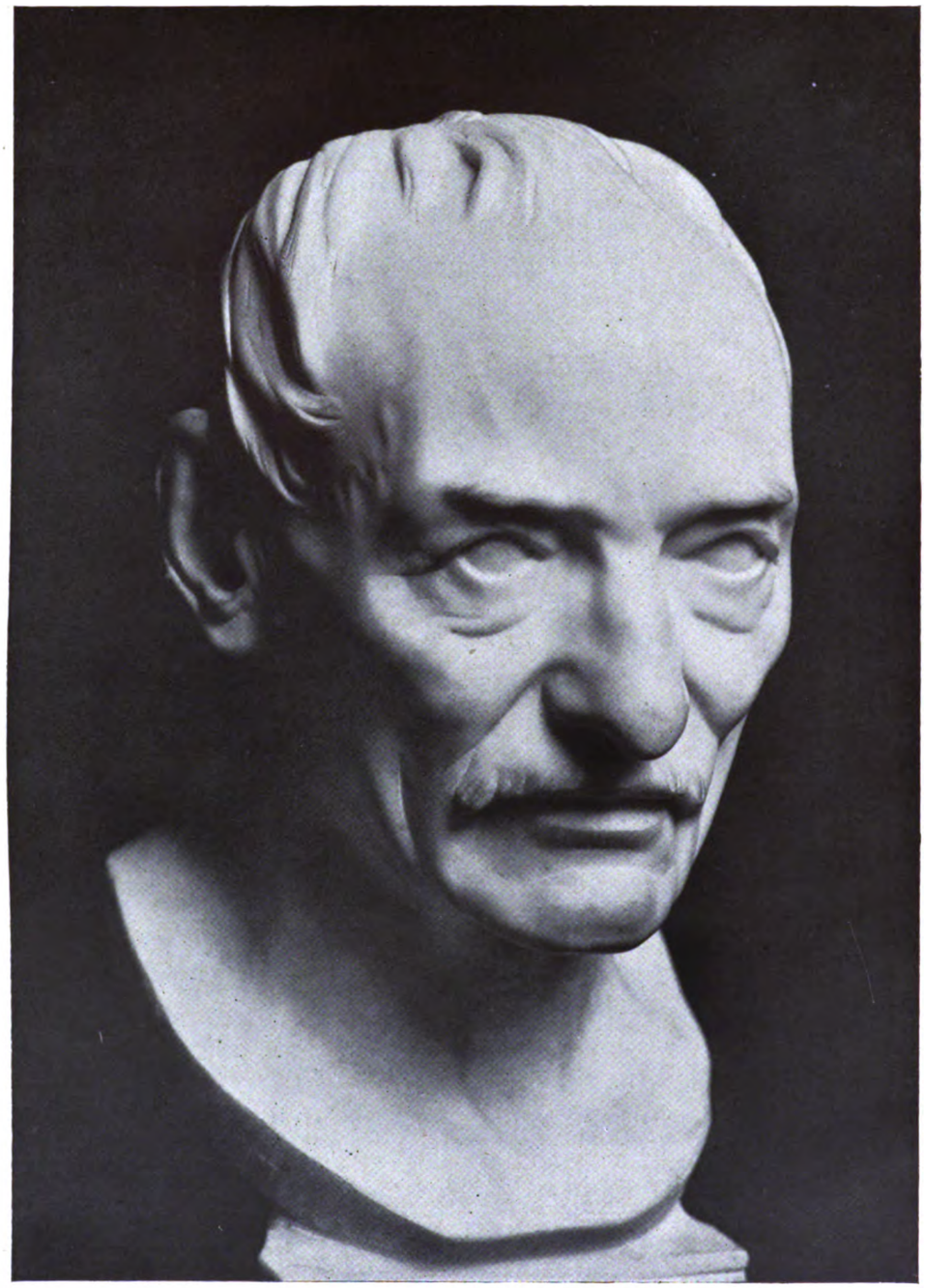
GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google



ADOLF von HILDEBRAND, BILDNISBÜSTE THEODOR HEYSES
BERLIN, NATIONALGALERIE

Digitized by Google

ORGANISATION IM MUSEUMSWESEN

VON

EMIL WALDMANN

Im Mai hat sich, auf Anregung von Pauli, Koetschau und Swarzenski in Frankfurt der deutsche Museumsbund begründet. Bei dieser beratenden Versammlung sind etwa zwanzig Museumsleiter als Mitglieder beigetreten und es dürfte dieser Verband der Anfang einer Organisation sein, die sich später einmal, wenn sie sich arbeitsfähig und fruchtbringend erweist, zu einer Organisation für alle deutschen Museen auswachsen könnte. Einstweilen sind noch mancherlei Widerstände zu überwinden. Da aber Exzellenz von Bode fast gleichzeitig mit dieser Gründung die Schaffung eines Verbandes der deutschen Kunsthistoriker vorschlug, wäre es denkbar, dass aus diesen beiden Organisationen, der eben begründeten und der nur erst angeregten, irgendwann einmal eine Arbeitsgemeinschaft entstünde. Eine andere vorläufige Schwierigkeit liegt in der Ungewissheit über die Frage, was künftig nach dem Kriege aus dem vor rund zwanzig Jahren von Justus Brinckmann begründeten sogenannten „Antifälscherverband“ werden wird, der als Geheimbund die Interessen der Gewerbe-Museen gegen Fälscherunwesen vertrat und auch sonst sehr segensreich wirkte, der aber schon aus dem Grunde einer Umgestaltung bedarf, weil er auf internationaler Basis begründet war, einer Basis, von der wir heute noch nicht einmal wissen, ob sie nach dem Kriege wieder möglich oder auch nur wünschbar ist. Aber trotz all dieser Widerstände und Schwierigkeiten ist man dennoch zur Gründung des Museumsbundes geschritten, weil man doch irgend eine Fachorganisation braucht und weil man in den beteiligten Kreisen schon seit Jahren das Gefühl hat, dass die Fachleute sich irgendwie zusammenschliessen sollten. Der Krieg mit dem Heraufkommen sehr merkwürdiger Erscheinungen im Kunstleben hat die Frage dann akut gemacht.

Das Arbeitsgebiet des Museumsbundes kann sich sehr reich gestalten. Der Hauptweck, die Förderung musealer Interessen, begreift viele Dinge in

Digitized by Google

sich. Als positive Thätigkeit wäre einmal der alljährliche mündliche Austausch der Einzelerfahrungen auf dem Museumsgebiet zu denken, Vorschläge über gegenseitige Rücksichtnahme bei Ankäufen, gemeinschaftliche Stellungnahme gegen das Fälscherwesen, vertrauliche Mitteilungen über Fälschungen, gemeinsames Auftreten in wichtigen Fragen des Berufes, z. B. in der Frage der Besteuerung von Kunstwerken, der Frage der Ausfuhr- und Einfuhrzölle, die geplant werden usw.

Alle diese Fragen lassen sich natürlich von einer Korporation viel besser und wirksamer behandeln als von einem Einzelnen. Wenn es eine Organisation von Fachleuten giebt, so muss und wird sie gehört werden. Gerade in den Fragen der Besteuerung wäre wohl nicht soviel Ungereimtes zutage gefördert, wie es letzthin geschehen ist, wenn ein Verband von Fachleuten dagewesen wäre, an den sich die Gesetzemacher um Auskünfte hätten wenden können.

Dass dieser Verband sich auch die Wahrung der Standesinteressen zur Aufgabe macht und möglichst darauf hinwirken will, unlautere Elemente vom Museumswesen fernzuhalten, sei als eine interne Angelegenheit nur nebenbei erwähnt, spielt ja auch nicht die Rolle, wie es nach den Polemiken der letzten Wochen den Anschein haben könnte. Erst im Zusammenhang mit einer grösseren Frage wird diese Angelegenheit bedeutungsvoll, mit der Frage nach der Stellung zwischen Museum, Kunstgelehrten und Kunsthandel. Von dieser Seite her könnte vielleicht einmal eine Organisation von sämtlichen Kunsthistorikern, wie Exzellenz von Bode sie vorgeschlagen hat, nützlich oder gar nötig werden, wenn auch nicht verschwiegen werden soll, dass der Begriff „Kunsthistoriker" sehr weit ist und dass es eigentlich auf diesem Gebiete gar keinen Fachverband geben kann. Der Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller ist, wenn er kein Museumsbeamter ist, zunächst Privatmann, und eine Organisation von Privatleuten ist immer schwer. Was, dem Kunsthandel gegenüber, für einen Museumsbeamten unpassend wäre, kann einem Privatmann sehr gut erlaubt sein, weil dieser keine öffentlichen Interessen oder doch nur solche ganz allgemeiner Natur zu wahren hat.

Es handelt sich hier im wesentlichen um zwei Fragen: darf der Museumsbeamte am Kunsthandel interessiert sein? Und, darf der Museumsbeamte für wissenschaftliche Gutachten persönlich Honorar nehmen? Die erste Frage darf nach deutschen Begriffen wohl ausscheiden. Nach allgemeiner Auffassung soll ein Museumsbeamter auch nicht im geringsten Kunsthandel treiben, weder als Käufer und Verkäufer, noch auch in der versteckten Art, dass er sich für Nachweisen von Ware oder für Vermittlung von Verkäufen Provision zahlen lässt. Das mag im Einzelfall, wenn der Museumsbeamte nicht vermögend ist, hart sein, muss aber gefordert werden, weil sonst die Unparteilichkeit und Unabhängigkeit seiner Amtsführung Schaden leiden könnte. Aus derselben Erwägung heraus sind manche Museumsverwaltungen sogar soweit gegangen, ihren Angestellten zu verbieten, Privatsammlungen auf dem Gebiet zu haben, auf das sich ihre Museumsthätigkeit erstreckt. Verwickelter liegt die zweite Frage, die nach der Honorierung von wissenschaftlichen Gutachten. Wenn ein Bild von Rembrandt ein Gutachten von Bode oder Bredius hat, ist es sicher viel mehr Geld wert als ohne ein solches. Der Kunsthändler steigert also mit der in jahrzehntelanger Forschung erworbenen Kenntnis Bodes oder Bredius seine Verdienstmöglichkeit, manchmal um das Zehnfache, und es ist natürlich zunächst etwas befremdlich, wenn er dieses Attest geschenkt bekommen soll. Bode, und mit ihm viele andre, haben hier die Gewohnheit eingeführt, persönliche Honorierung abzulehnen, dafür aber dem Museum ein Geschenk überweisen zu lassen, und dies scheint auch uns ein vollkommen einwandfreier Weg. Wenn dagegen von andrer Seite geltend gemacht wird, dies sei nur ein scheinbarer Ausweg, weil dann zwar nicht der Beamte, aber sein Museum in ein schiefes Verhältnis zum Kunsthandel gebracht werde, so ist hier zu sagen, dass es immer auf den Takt und die Energie des Direktors ankommt, seinem Museum die Freiheit gegenüber dem Händler zu wahren. Worin würde denn praktisch eine solche gefürchtete Abhängigkeit bestehen? Darin, dass das Museum ein Bild kauft, das es eigentlich nicht leiden mag oder nicht braucht, nur damit der Händler einmal wieder ein Geschäft macht? Es giebt wohl keinen Museumsdirektor, der das thut, und keinen Händler, der das glaubt. Nein, für sein Museum soll man nehmen, was man bekommen kann, auch bares Geld für ein Attest, wenn es nicht anders geht. Wenn man hier allzu rigoros sein wollte, wohin käme man? Bode dürfte kein Vorwort mehr schreiben für einen Katalog, Friedlaender dürfte den Katalog der Auktion Kaufmann nicht machen, kurz, ein Teil der Kunsthistorikerarbeit müsste

Digitized by Google

stocken, und eine ganz üble Spionage würde einsetzen. Ich meine, wenn beispielsweise Friedlaender in seinen Mussestunden den Katalog Kaufmann arbeitet, dann geht es niemand etwas an, ob er Honorar dafür bekommt und wieviel und wofür er es verwendet. Das sind Privatsachen und Privatsachen sollten vor öffentlicher Einmischung dritter sicher sein. Wenn einer in seinen Ferien eine Sammlung taxiert oder für einen Händler einen Katalog schreibt, so hat noch niemand das Recht, von Abhängigkeit zu reden. Sonst wäre es ja auch schon Bestechung, wenn ein Museumsbeamter bei einem Verleger, der gleichzeitig Händler ist (oder umgekehrt), ein Buch erscheinen lässt.

Unsrer Meinung nach verträgt es sich mit der Stellung eines Museumsbeamten nicht, an Bildern finanziell interessiert zu sein, unter keiner Bedingung. Honorare für Atteste und Gutachten sollten immer dem Museum zugute kommen. Und im übrigen gehen Privatarbeiten keinen Menschen etwas an. Dieser Standpunkt dürfte für beide Teile gerecht sein. Gelegentlichen Missbrauch der Amtsstellung schliesst er ja auch nicht aus. Aber für grobe Verfehlungen bietet er eine Handhabe, und hierfür ist die Organisation der Museumsleiter sehr förderlich. Man ist nicht mehr allein mit seinem Gewissen, man weiss, was man seinem Stande schuldig ist. Früher waren viele zu rigoros, eben wegen der Unsicherheit der Begriffe. Ob sich für die nichtbeamteten Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller eine Organisation schaffen lässt? Idealer Zustand, wenn unser führender Kunstschriftsteller sein Heim mit Reproduktionen schmückt, anstatt mit Originalgraphik, die jedem von uns massenweise angeboten werden. Ideal, aber ziemlich selten. Von französischen Zuständen, wo, etwa Arsène Alexandre sich eine Sammlung von Impressionisten nach und nach hat zusammenschenken lassen, lauter „cartes de visite", bewahre uns der Himmel. Aber nicht jeder Kunstschriftsteller hat den Heroismus der Reproduktionen, und der ist ja auch eigentlich in der Praxis nicht immer nötig. Mancher, der einen Degas billig gekauft hat, ist dennoch unabhängig im Urteil. Vor allem aber lassen sich Normen hierüber nicht aufstellen. Wie der einzelne Schriftsteller zum Künstler oder zum Händler steht, entzieht sich meistens der öffentlichen Kenntnis und damit dem öffentlichen Interesse. Ist er abhängig, so kann ihm als Privatmann dies kein Mensch verbieten. Den Schaden aber trägt er doch, denn sehr bald, das heisst sobald man es an der Verschlechterung seiner Arbeit spürt, werden die guten Zeitschriften keine Artikel mehr von ihm bringen; oder nur hinten in der Reklame-Abteilung. Der wahre Schriftsteller und der ehrliche Forscher begeben sich nicht in Abhängigkeit des Händlers, und wenn einmal ein Händler frech wird, wie seiner Zeit Ch. Sedelmeyer in Paris gegen Bredius in jenem arroganten Aufsatz, wo er dem verdienten Forscher und allen andren Forschern überhaupt die wissenschaftliche Kritik am Händlerbesitz zu verbieten sich erdreistete — wenn das einmal in Deutschland passieren sollte, dann würde sich der Betroffene sicher selbst zur Wehr setzen und den Handel, wenn er herrschsüchtig wird, in seine Schranken weisen. Dieser Vorfall vom Jahre 1913, den Fritz Stahl tapfer und gebührend beleuchtet hat, ist aber glücklicherweise nicht typisch für unsre Verhältnisse, unser Kunsthandel ist nicht dumm und brutal genug, um mit solchen Sklavenhalter-Ansprüchen aufzutreten. Bei uns lassen es sich die ernsthaften Händler gefallen, wenn ein ehrlicher und unbescholtener Forscher ein Bild aus ihrem Besitz für unecht erklärt und publiziert. Nicht gern, aber aus Loyalität. Verklagt wird man bei uns wegen solcher Dinge nie von einem guten Händler, sondern von Sammlern, die gelegentlich einmal ein Bild verkaufen und die gerne alles besser wissen. — Auch diese Frage, die nach der rechtlichen Seite der Kritik und des Kritikerschutzes, die in diesen Blättern schon von einem Juristen behandelt wurde, liesse sich durch korporatives Eingreifen eines Fachverbandes leichter regeln als durch einen dieser lächerlichen Beleidigungs- respektiv Schadenersatzprozesse. Gegen etwaige Übergriffe von Seiten des regulären und des irregulären Handels kann eine Organisation der Museumsleute und schliesslich auch der Fachleute durch geschlossenes Auftreten viel ausrichten. Sollte anderseits der Handel sich durch den Kunsthistoriker oder Schriftsteller als Gesamtheit geschädigt fühlen, so kann er ja seinerseits vorgehen. Organisiert hat er sich ja in dem gleichfalls kürzlich gegründeten Kunsthändlerverband. Und es ist zu erwarten, dass die Verhältnisse durch diese Organisationen nach beiden Seiten hin klarer und einfacher sich gestalten als bisher. Auf welchem Gebiete der Kunsthandel zunächst zu arbeiten haben wird, ob für Auktions- oder Steuerfragen, das zu untersuchen ist nicht unsere Aufgabe. Das mag er mit sich allein abmachen.

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, DEKORATIVE MALEREI IN SCHLOSS ELMAU

ADOLF von HILDEBRAND

ZU SEINEM SIEBENZIGSTEN GEBURTSTAG AM 6. OKTOBER

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

Der Festeingang Münchens ist da, wo Hildebrands Wittelsbacher Brunnen steht. Der Bahnhofplatz sagt niemandem etwas; das Rondell des Karlsthors öffnet zwar die Hauptader der Stadt, ist aber zum blossen Durchgangspunkt geworden. Wenn man indessen links einschwenkt, der Lenbachplatz sich aufthut, die Maximiliansanlagen sichtbar werden und davor die hellen Marmorfiguren mit den rauschenden Wasserbecken, dann weiss man, dass man in München ist, dem heiter-festlichen Vorort Süddeutschlands. Der Platz hat etwas ungemein Lebendiges und Natürlich-Prächtiges. Alles greift ineinander. Es ist als hätte der Brunnen von jeher hier gestanden. Und sollte dem einen oder anderen eine Erinnerung an römische Anlagen aufsteigen, so wäre das kein fremder Ton: an wie vielen Stellen der Stadt muss einem in den Sinn kommen, dass München am Anfang der Alpenstrasse nach Italien liegt!

Mit dem Wittelsbacher Brunnen, der 1895 enthüllt wurde, ist Hildebrand in Deutschland bekannt geworden. Er war schon vorher ein berühmter Bildhauer, aber jetzt erst bekam sein Name eine weithin kenntliche Physignomie. Die Entstehungsgeschichte des Brunnens ist eigentümlich und bezeichnend. Es war ein Wettbewerb ausgeschrieben: ein Monumentalbrunnen zur Feier der Vollendung der neuen städtischen Hochquelleitung. Hildebrand, damals noch in Florenz wohnend, sass im Preisgericht. Eine Menge von Entwürfen, aber nichts Überzeugendes. Man musste Hildebrand recht geben, dass eigentlich nirgends der Versuch gemacht war, die Aufgabe aus dem Sinn der Situation heraus zu

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, BILDNISBÜSTE DES GENERALS BAEYER
BERLIN, NATIONALGALERIE

Digitized by Google

lösen. Das meiste waren anspruchsvolle Hochbauten, die an jeder anderen Stelle ebenso gut oder ebenso schlecht hätten stehen können; verschiebbare Dinge, ohne Zusammenhang mit dem Boden. Hier aber handelte es sich um einen ganz bestimmten Fall: der Brunnen sollte den Ort bezeichnen, wo die lange flache Erdwelle der Maximiliansanlagen mit dem (später sogenannten) Lenbachplatz sich trifft. Hier gehört nichts Hohes hin, sondern etwas Breites. Der Brunnen musste den Abfall des Terrains gegen den Platz hin stilisieren, er musste, indem er die Anlagen eröffnet, gleichzeitig den Platz schliessen und es war unter allen Umständen zu vermeiden, dass die Brunnenarchitektur als Vertikalform mit den rahmenden Häusern in Konkurrenz träte. An einem zweiten Ausschreiben nahm Hildebrand nicht mehr als Preisrichter, sondern als Bewerber teil. Und siegte. Aus den angedeuteten Überlegungen heraus ist der jetzige Brunnen entstanden. Der Hügelabfall ist halbrund gefasst; ein oberes und ein unteres Bassin, nah zusammengehalten; auch das Becken in der Mitte und die Wasserstrudel nicht hochgetrieben; seitlich aber die Kolossalfiguren des Steinschleuderers auf dem Rosse und der Frau auf dem Stier durchaus „reliefmässig" gehalten, zur ruhigen Wand sich schliessend.

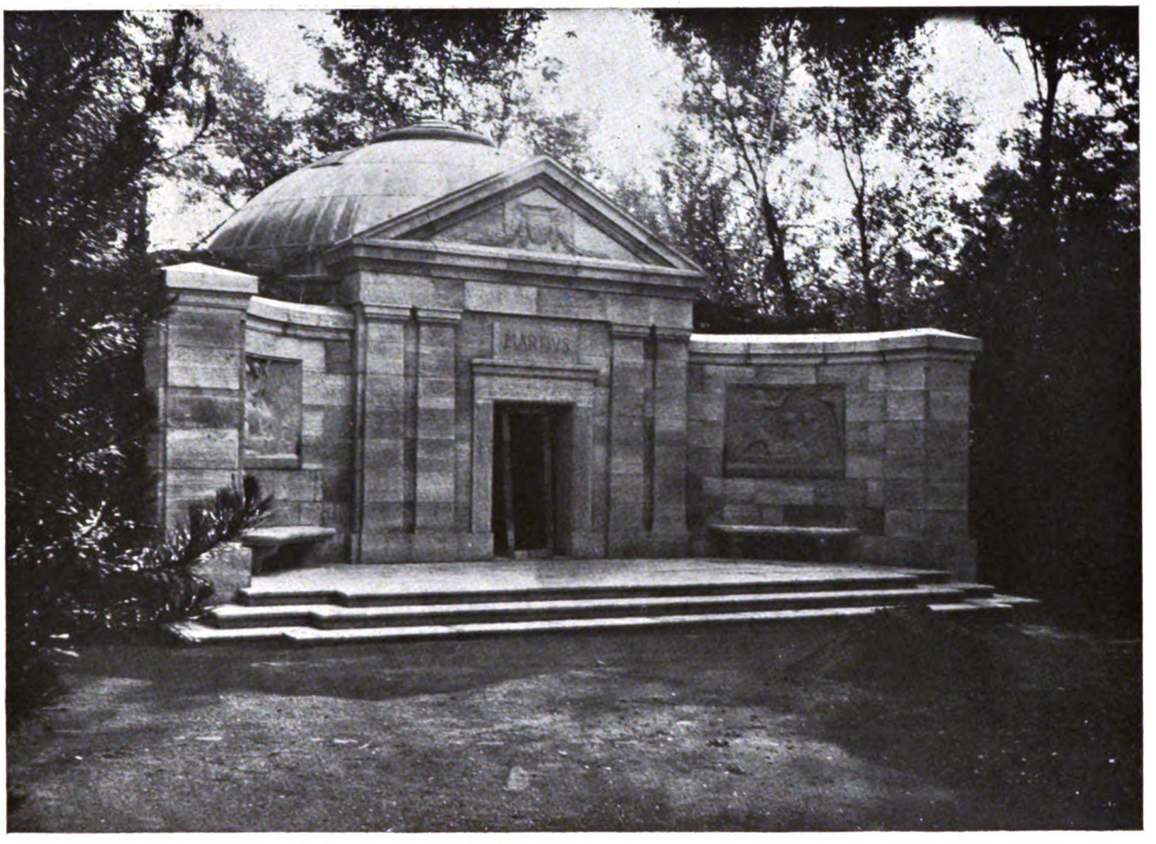
ADOLF VON HILDEBRAND, BILDNISBÜSTE HANS JORDAN

Hildebrand hat sich später noch freier entwickelt, seine Kunst aber steht in diesem Brunnen schon als etwas durchaus Fertiges da: sein „Relief"stil, sein architektonisches Denken und — als Stempel seiner menschlichen Persönlichkeit — die Harmonie und das Maass, die seine Arbeiten zum Ärger mancher Leute wie etwas aus den Zeitwirren Herausgehobenes erscheinen lassen.

✲

Es ist sehr äusserlich, Hildebrand wegen der „schönen Linie" als Klassizisten zu bezeichnen. Wenn er Phidias und Michelangelo verehrt, so geschieht das wahrlich nicht wegen der Schönheit des Umrisses und dem Wohllaut der Formanordnung, sondern wegen der Darstellungsart als solcher. Wegen ihrer Gewalt in der plastischen Erscheinung. Wegen der nachhaltigen Stärke und Sicherheit des Körper- und Raumeindrucks. Wem es noch nicht begegnet ist, dass er sich hier plötzlich in ein ganz anderes Reich der Sichtbarkeit aufgenommen fühlte, dem stehn die eigentlichen Überraschungen im Garten der Kunst noch bevor. Es ist aber kein Zweifel, dass gerade unter diesem Gesichtspunkt der moderne Künstler auf das entgegenkommende Verständnis des Publikums nur in geringem Grade rechnen darf. Man ist viel zu wenig gewöhnt zwischen Sehen und Sehen zu unterscheiden. Man nimmt die Kunst nicht viel anders als die Wirklichkeit und findet den Unterschied zwischen dem, was der Stein bietet, und dem, was das Leben bietet, wesentlich in der gewählteren Form oder der Art der Formzusammenstellung: so gross aber ist der Gegensatz zwischen der gestalteten Form der Kunst und der ungestalteten Form der Wirklichkeit, dass der behauene Stein

Digitized by Google



ADOLF VON HILDEBRAND, MAUSOLEUM. KIEL

— stelle er vor, was er wolle — wie etwas Überirdisches aus dem Zusammenhang der gewöhnlichen Sichtbarkeit entrückt erscheinen und mit geheimnisvoller Wohlthat die Sinne umfangen muss.

Als Hildebrand anfing, waren der Plastik die Grundbegriffe künstlerischer Formung fast alle verloren gegangen. Man glaubte künstlerisch zu sein, wenn man die Figur reich und von allen Seiten „interessant" machte. Man hatte verlernt, sie als eine architektonische Einheit zu betrachten, die zunächst einmal Haltung und Richtung in sich selbst haben muss. Man freute sich an naturalistisch-imitativen Effekten und wusste nicht, dass man „um keinen Schritt über die Natur hinausgekommen war", solange der Beschauer um die Figur „herumgetrieben" wird, um sie vollständig begreifen zu können. Es war etwas Neues, dass von einem plastischen Bildwerk eine Gewalt ausgehen konnte, die dem Betrachtenden unmittelbar „seinen Platz anweist" und dass eine Figur unter Umständen mit einer Ansicht auskommen kann, sobald nur diese Ansicht eine wirkliche Sicht ist, das heisst den Forderungen des Auges vollkommen entspricht. Das Vorstellungsorgan war verlottert und die Fähigkeit, zwischen vollkommner und unvollkommner Sehbarkeit zu unterscheiden, musste erst wieder gewonnen werden.

Nicht psychologische Theorien haben die neue Kunst entstehen lassen, sondern ein sinnliches Erlebnis. Die Wohltat des von der Unrast des gewöhnlichen Sehens erlösten Schauens — das ist das Urphänomen.

In dem wunderbar stillen Eindruck einer Formgebung, wo alles in reine Schaubarkeit übergeführt ist, beruht der künstlerische Genuss. Das Geheimnis dieser Formgebung aber ist eben das, was Hildebrand die Reliefanschauung nennt: dass alle Werte der Tiefe gewissermaassen in Flächenwerte umgesetzt sind, weil unser Auge rein schauend, das heisst ohne Ortsveränderung nur Flächenbilder aufzunehmen imstande ist und sich beunruhigt fühlt, wenn es, um Tiefenerstreckungen auffassen zu können, zu Profilansichten übergehen muss. Die verschiedenen

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, RELIEF VOM KIELER MAUSOLEUM

Tiefen so zum Ausdruck zu bringen, dass sie vollkommen klar und ruhig wirken, darin liegt die eigentliche Schwierigkeit für den Bildhauer. Ob es sich um ein wirkliches Relief handelt oder um eine freie Figur, ist gleichgültig. Auch die Freiplastik muss sich innerhalb einer einheitlichen Raumform entwickeln. Das Problem der bildenden Kunst ist auf allen Gebieten dasselbe: der Aufbau eines in sich geschlossenen räumlichen Formganzen.

*

Solche Neuorientierungen des künstlerischen Bildens sind nie an eine einzelne Persönlichkeit gebunden. Man wird neben Hildebrand immer Hans v. Marées nennen müssen und von der theoretischen Seite her tritt Konrad Fiedler als wichtiges Element zu der Gruppe hinzu. Ohne Fiedler würde Hildebrand sein „Problem der Form" (Strassburg 1893 und öfter) wohl nicht geschrieben haben. Nicht dass er in seinen Gedanken von ihm abhängig gewesen wäre — er schreibt als Künstler und aus den Erfahrungen des Schaffenden heraus —, aber die Darlegung setzt den philosophischen Freund voraus, der als gern gesehener Gast seit Jahren und oft in täglichem Verkehr die Arbeit des Meisters in der Werkstatt begleiten durfte. Einleuchtend hat H. Konnerth in seiner Schrift über die Kunsttheorie Fiedlers (München 1909) dargethan, wie beschaffen der Zusammenhang zwischen Marées, Hildebrand und Fiedler gewesen ist. Man sprach scherzweise von Vater, Sohn und Heiligem Geist. Auch Marées hatte sich mit der Absicht getragen, seine Kunstanschauung in Lehrsätzen zusammenzufassen. Nach den Veröffentlichungen Pidolls wäre es mehr ein praktischer Wegweiser für Künstler geworden, Hildebrand grub tiefer und sein „Problem der Form" versucht das Gesetz der Kunst unmittelbar aus dem Wesen der menschlichen Vorstellungsorganisation abzuleiten.

Ein merkwürdiges Büchlein! Eigentlich giebt es seit Dürer und den italienischen Theoretikern der Renaissance nichts Ähnliches und vor diesen Alten hat der Schreiber die philosophische Bildung seiner Zeit voraus. Schwer lesbar für den Uneingeweihten, aber für den, der den Worten Anschauungen unterzuschieben imstande ist, vollkommen durchsichtig. Die Darlegung eines Künstlers, der sich in Zusammenhang mit einer durch Jahrhunderte ununterbrochen fortlaufenden Tradition fühlt und in seiner eigenen Zeit einsam steht, weil die

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, RELIEF VOM KIELER MAUSOLEUM

Empfindung für die natürlichen Grundlagen der Kunst sich fast überall verloren hatte.

Hildebrand schreibt in erster Linie als Bildhauer und die Ausführung gipfelt in der Forderung des freien Arbeitens im Stein, wo der Schaffensprozess den Künstler unmittelbar nötigt, schichtenweise vorzugehen und die in einer Ebene liegenden Formen sich gleichzeitig vorzustellen, wodurch eben die Phantasie notwendig zu flächenmässigen Bildern kommt, im Gegensatz zum Modellieren in Thon, wo Material nach allen Richtungen zugesetzt oder weggenommen werden kann und darum ein geschlossenes Raumbild von selbst sich nicht erzeugen wird. Thon ist gut zur Vorbereitung der Arbeit und auch Michelangelo hat ihn für Modelle benutzt, aber nachher muss die Idee doch „in neuem Zeugungsakt" aus dem Stein entstehn und die hochgesteigerte Konzentration, sagt Hildebrand gelegentlich („Süddeutsche Monatshefte" 1916, Mai), „wo die Vorstellung auf jeden Hieb und jeder Hieb auf die Vorstellung wirkt", macht gerade den stärksten Schaffensgenuss aus.

Alles Kubische hat für ein empfindliches Auge etwas Quälendes, solange es nur durch eine Menge unzusammenhängender Bewegungsakte aufgenommen werden kann. Erst wenn es zum „Flächenbild" geworden ist, das heisst wenn die Tiefenerstreckungen auch ohne Bewegung, rein schauend, erfasst werden können, ist die künstlerische Form gewonnen und ihr Kennzeichen ist die unmittelbar fühlbar werdende Ruhe der Erscheinung, trotzdem das körperlich Runde nicht platt geschlagen ist, sondern nach wie vor rund wirkt. Darin beruht die eigentliche Meisterschaft des Bildhauers: die dritte Dimension zu beherrschen: dass dem (ausdrucksvollen) Flächenbild die Tiefen klar und mühelos-fassbar eingearbeitet sind.

Wenn bei der Steinarbeit der technische Prozess sich deckt mit der künstlerischen Forderung, so ist das ein günstiger Zufall, denn die Forderung geht über die Plastik hinaus und ist verbindlich für alle kubische Gestaltung. Ein uraltes Geheimnis wird offenbar. Die Schönheit des griechischen Tempels und eines romanischen Doms, sie ist auf die gleiche Vorstellungsart gegründet: dass eine einheitliche Blockgrundform durch allmähliches Vordringen nach der Tiefe zu modifiziert wird, und dass nicht umgekehrt die Formen einem starren Kern angefügt und aufgesetzt erscheinen. Wo dieses natürliche Verhältnis umgedreht wird, antwortet das Gebilde mit dem Eindruck des „Gemachten" und Toten. Im wesentlichen ist es erst das

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, BILDNISRELIEF IN TERRACOTTA

neunzehnte Jahrhundert, wo das Auge zu völliger Instinktlosigkeit entartete.

Es hat Hildebrand an Kritikern nicht gefehlt, die einwarfen: flächenhafte Plastik das sei wie hölzernes Eisen. Aber solcher Kritik gegenüber konnte er ruhig antworten, dass er mit seinen Gedanken überhaupt erst da anfange, wo die Rezensenten mit den ihrigen aufhörten. Natürlich giebt es Entwicklungen in der Kunst und zu diesen Entwicklungen gehört gerade, dass der Bann der Fläche allmählich überwunden wird: Bernini und der Barock sind anders als Phidias und das Cinquecento. Allein wenn es der Historiker wünschbar finden mag, hier begrifflich zu unterscheiden, so bleibt für Hildebrand das Grundphänomen hier und dort dasselbe. Auch die Fontana Trevi in Rom ist für ihn noch Reliefstil.

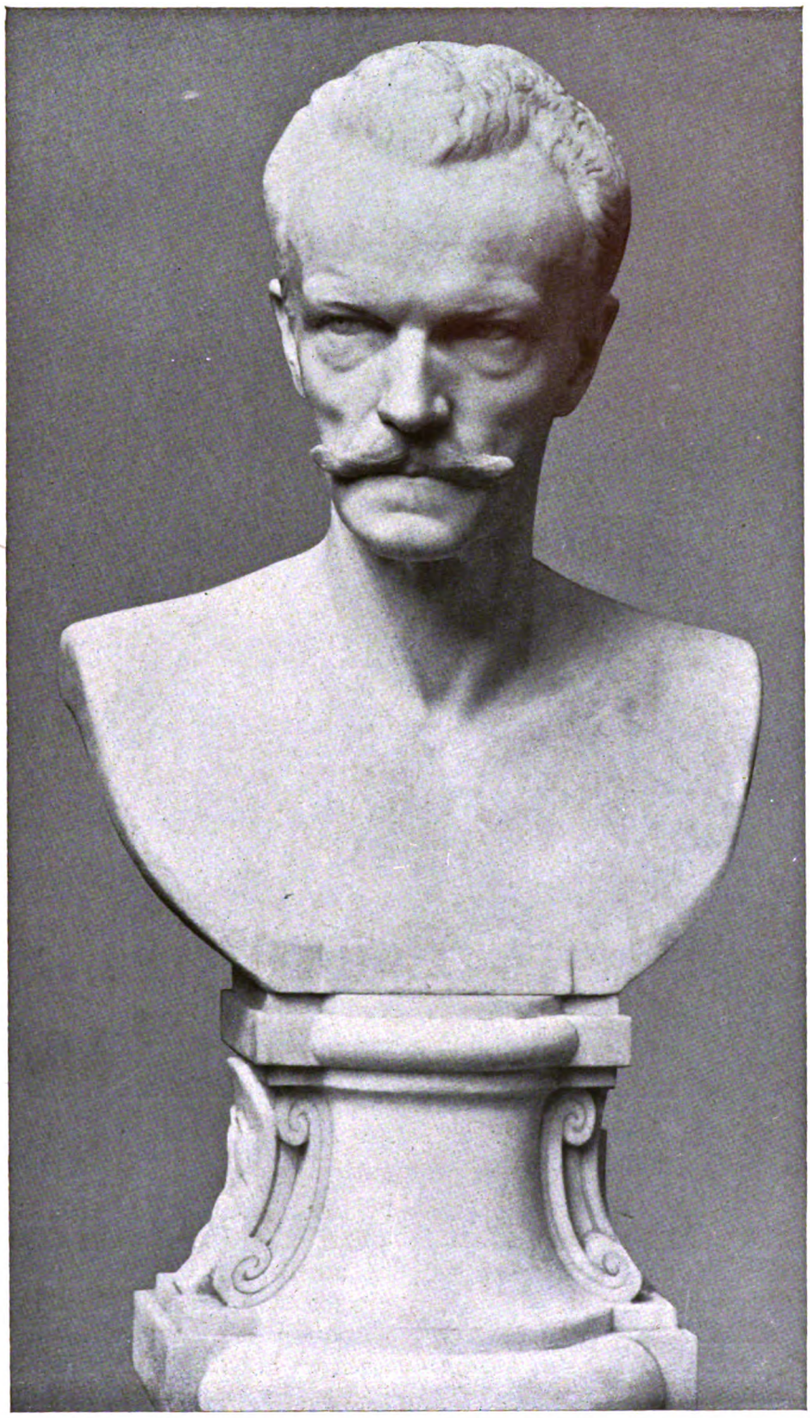
Ähnlich steht es mit der Forderung des Tektonischen. Wenn das „Problem der Form" die sichere Orientierung im Raum als erstes verlangt und Horizontalen und Vertikalen zum Beispiel mit Nachdruck überall wirksam gemacht haben will, so ist auch da eine Lockerung des strengen Gesetzes wohl denkbar, sobald nur hinter der Auflösung die Gebundenheit noch fühlbar bleibt. Es braucht nicht alles nach dem Winkelmaass festgelegt zu sein. Aber was bekämpft werden soll, ist jene Stumpfheit, für die es überhaupt keine sicheren Richtungen giebt und wo die Figur in gar kein festes Verhältnis zum Raum gebracht ist.

Dass die natürlichen Gesetze künstlerischer Gestaltung dem neunzehnten Jahrhundert abhanden kommen konnten, hängt mit der Überschätzung des Wertes der „Nachahmung" in der darstellenden Kunst zusammen. Als ob das Nachbilden des Sichtbaren die Hauptsache sei und nicht zunächst ein starker Trieb zum Bilden und Bauen überhaupt da sein müsste, der vom Nachahmen unabhängig ist. Darum ist es verkehrt, das Arbeiten nach dem Modell in den Vordergrund der künstlerischen Erziehung zu stellen: man unterbindet damit die Kraft der bauenden Phantasie im künstlerischen Menschen, die immer ein Ganzes hinstellt, wie die älteste Kunst — mit noch geringem imitativem Gehalt — es auch gethan hat. Kunst ist Fortentwicklung der kindlichen Vorstellungsart.

So hatte Fiedler gegen den aristotelischen Begriff der „Mimesis" als falschen Kunstbegriff und Quelle vielen Übels opponiert und so geht auch

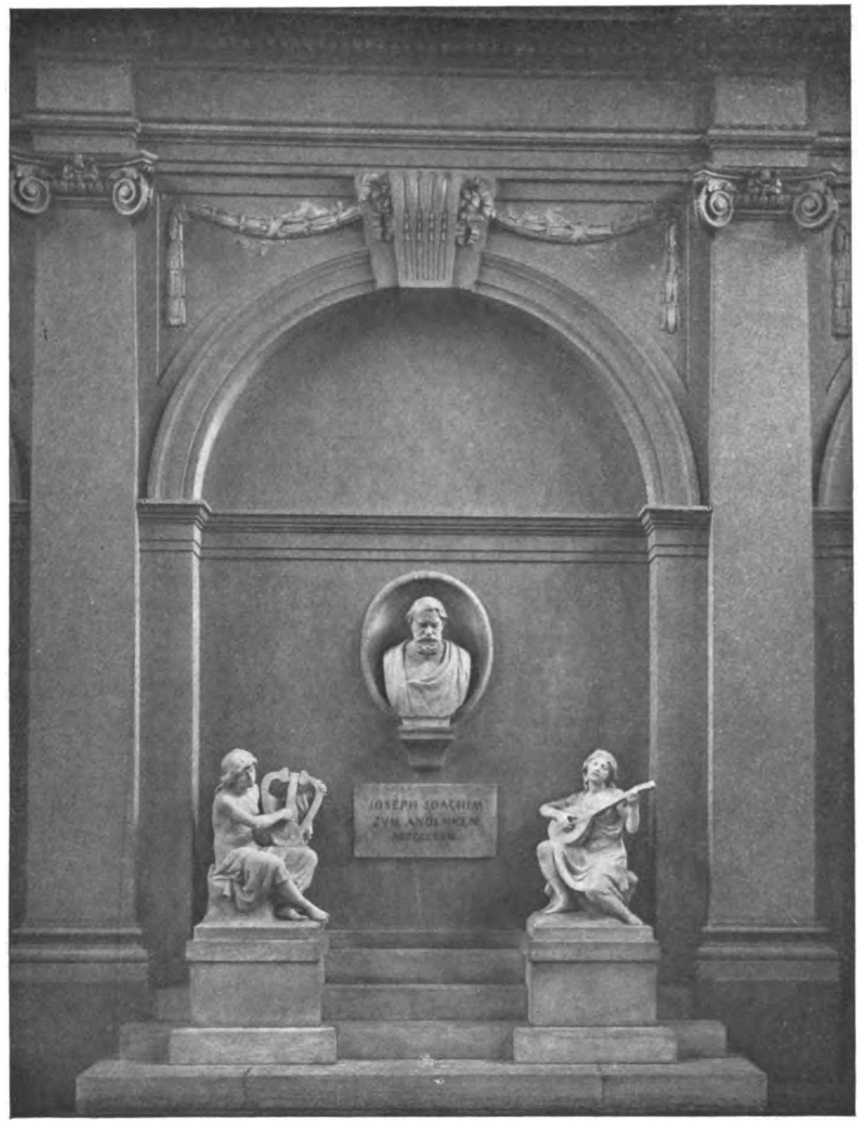
ADOLF VON HILDEBRAND, BILDNISRELIEF

Digitized by Google



ADOLF von HILDEBRAND, BILDNISBÜSTE DES HERZOGS KARL THEODOR VON BAYERN

Digitized by Google



ADOLF VON HILDEBRAND, DENKMAL FÜR JOSEPH JOACHIM

die moderne Kunstpädagogik wieder vor: dass man der Vorstellung freies Feld lassen müsse und nicht Auge und Hand einseitig zur Wahrnehmung und Nachahmung erzogen werden dürften. —

„Man merkt erst allmählich, was für Jugendeindrücke für die eigene Art die bestimmenden gewesen sind", äusserte sich Hildebrand einmal im Gespräch und erging sich dabei in Bewunderung über die kompakte Architektur der Häuser von Bern (wo sein Vater eine Zeitlang Professor war) mit den Laubenbögen zwischen den felsenmässigen Pfeilern. „Wer fragt da nach Stil? Es ist einfach höchst lebendige und starke Kunst."

Soviel Hildebrand von italienischer Kunst aufgenommen hat, seine Wurzeln stecken doch in deutscher Erde. Aber was soll überhaupt dieses Rechnen mit nationalen und historischen Stilen? Stile sind wie Sprachen, man kann in jeder alles sagen, vorausgesetzt, dass man etwas zu sagen hat. Auf einen neuen Stil zu warten aber, als ob damit die künstlerischen Gedanken von selber kämen, wäre der Gipfel der Verkehrtheit. Man mache doch

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, DETAIL VOM DENKMAL FÜR JOACHIM

einmal die Probe, was Hildebrand im weitern Verfolg solcher Gedanken gelegentlich ausgeführt hat, Architekturen verschiedener Stile bei ganz geringer Belichtung zu photographieren, so dass nur noch die grossen Verhältnisse sprechen und alle Einzelformen verschwinden, dann würde man erst ganz inne werden, wie wenig im Eindruck davon abhängt, was dem besonderen Stil angehört und wie alles Wesentliche in den elementaren Motiven enthalten ist, wie sie aller Architektur gleichmässig angehören.

Wenn der Historiker solchen Formulierungen gegenüber gewisse Vorbehalte immer machen wird, so treffen sie im Kern doch zweifellos das Richtige und es ist ein grosser Schaden, wenn auf den Bauschulen die Lehre von den Stilen zum Hauptgegenstand des künstlerischen Unterrichts gemacht wird, weil damit die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen nach dem Unwesentlichen hin abgleitet.

So ist es eine Lieblingsidee Hildebrands, dass auch in den Gemäldegalerien die Stilschranken wenigstens teilweise fallen sollten. Zugegeben, dass

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, DER HUBERTUSTEMPEL IN MÜNCHEN

die einzelnen Schulen geschlossen aufgestellt werden, so bliebe es doch wünschbar, wenigstens in einem Raum Altes und Neues zusammen zu zeigen. Man würde dann dazu kommen, neben dem Trennenden, das der Zeit angehört, auch das Verbindende zu sehen, das zeitlos ist. Das Gute bei Jan van Eyck ist letzten Grundes doch dasselbe wie bei Velasquez und nicht in dem, was stilistisch verschieden ist, sondern in dem, was gleich ist, steckt die Kunst.

❀

Auch die Spaltung der Kunst in Künste ist nicht natürlich und muss, wie alles Spezialistentum, das Misstrauen herausfordern. Nicht dass jeder alles treiben sollte, aber die festgewurzelte Überzeugung, dass jeder auf ein Fach sich beschränken müsste und dass zum Beispiel nur ein Architekt von Beruf bauen könne, ist wesentlich schuld an der Verarmung des künstlerischen Lebens im neunzehnten Jahrhundert. Es wird immer wieder vorkommen, dass das Gestaltungsbedürfnis eines Plastikers nicht Halt macht bei der Figur, sondern auf architektonische Körper und Räume übergreift. Er mag den Techniker dabei zu Rate ziehen, aber wehe der Zeit, die ihn von vornherein in seine Fachschranken zurückzuweisen befugt zu sein glaubt.

In der That hat man bei Hildebrand das Gefühl, dass er in grossen Gesamtschöpfungen Unvergleichliches hätte geben können. Wie Marées für seine Bilder nach der festen Wand und dem bestimmten Raum verlangte, so ist für Hildebrand die Figur an sich nichts Abgeschlossenes ohne architektonische Situation, oder vielmehr: erst aus der architektonischen Situation heraus kann sie konzipiert werden. Es ist tödlich für die Kunst, wenn die Situationsfragen dem Künstler aus der Hand genommen und im Schoss von Laienkommissionen entschieden werden: „da und dahin soll ein Denkmal zu stehen kommen!“ Wie vortreffliche Resultate gewonnen worden sind, wenn man dem Schaffenden freie Hand liess, zeigen Beispiele wie Hildebrands Bismarckdenkmal am Dom in Bremen oder sein „Vater

Digitized by Google

ADOLF VON HILDEBRAND, PROJEKT EINES ALSTERPAVILLONS FÜR HAMBURG

Rhein" vor dem Theater in Strassburg. Die grösste Gesamtanlage, die ihm zu gestalten beschieden war, ist bisher der Hubertustempel gewesen auf der Terrasse vor dem Münchner Nationalmuseum (vollendet 1907) mit dem Prinzregenten zu Pferd in der verlängerten Hauptachse (1913). Der Tempel mit dem Hirsch darin — der Jäger selbst ist als Kuppelknauffigur verwertet — war ursprünglich für die Einsamkeit eines grossen Parks geplant (Hildebrand dachte an den englischen Garten) und erst als sich eine Verwirklichung der Idee in dieser Art als unausführbar erwies, kombinierte er das Motiv mit dem Reiterdenkmal des Regenten, der noch persönlich diese Form von Ehrung durch Stadt und Staat gebilligt hat. Der Platz auf der Terrasse ist etwas eng für den Bau, aber die Gesamtanlage mit dem gegen ein eingetieftes Gartenparterre vorgeschobenen Reiter ist doch sehr wirkungsvoll und wird es noch mehr sein, wenn — wie geplant ist — die etwas zu laute Dekoration der rahmenden Balustrade, die auf Gabriel v. Seidl, den Erbauer des Museums, zurückgeht, gedämpft und die Strassenwand auf der andern Seite geschlossen sein wird. Einstweilen fehlen auch noch die vier Bronzefiguren, die für die Ecknischen aussen am Tempel bestimmt sind. Sie gehören teilweis zu den letzten Arbeiten des Meisters und stehn gussfertig in der Werkstatt.

Schade, dass nicht auch die benachbarte Häusergruppe der Schackgalerie und der preussischen Gesandtschaft von Hildebrand geformt worden ist: seine Pläne sind nur stückweise im jetzigen Bau verwertet worden. Was er als Architekt leisten kann, wird man aber überhaupt erst richtig zu beurteilen vermögen, wenn einmal die Gesamtpublikation seiner Bauten und Entwürfe vorliegt. Dort wird dann auch der Ort sein, die architektonische Arbeit zu würdigen, die in vereinzelten Kritiken über Architektur und architektonische Situationen

Digitized by Google

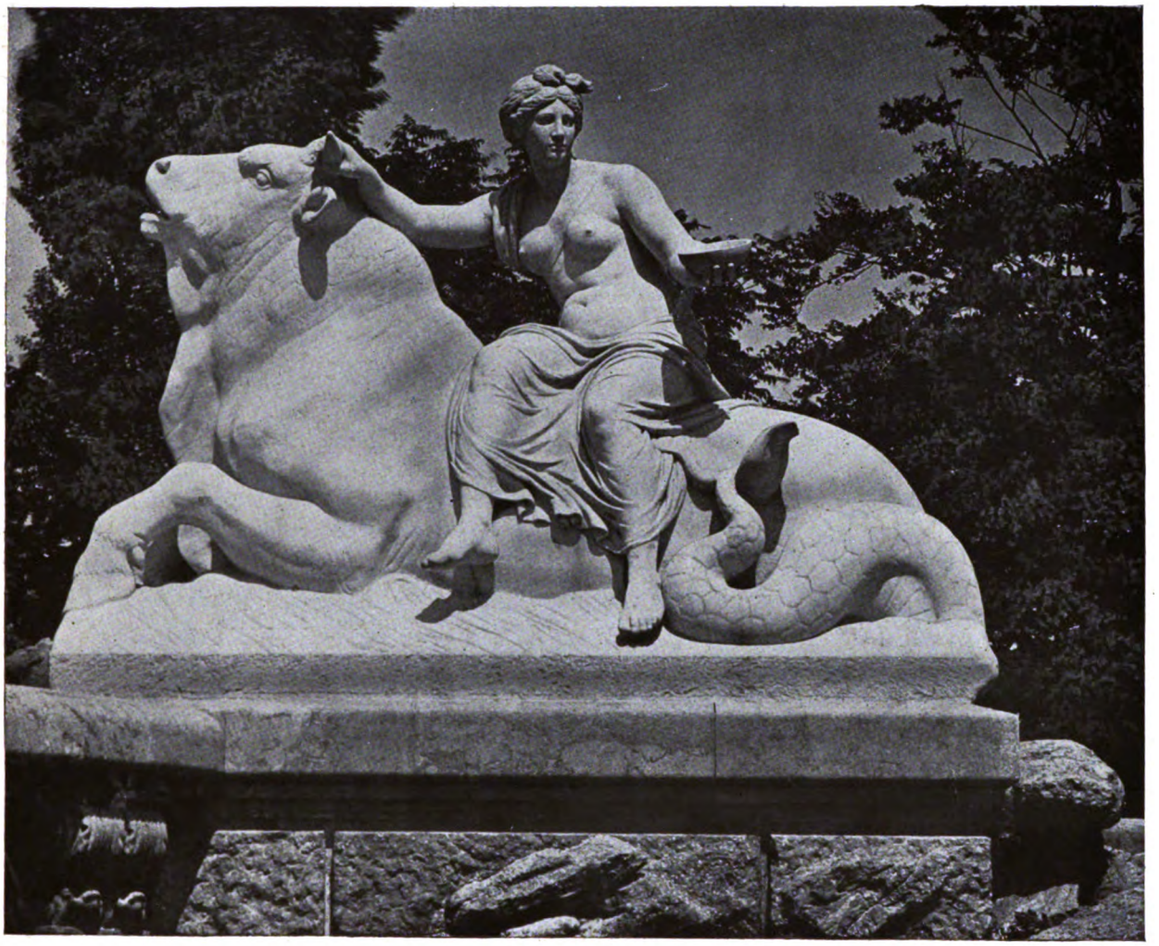
steckt (vergl. „Gesammelte Aufsätze", Strassburg 1909). Eine kleine Abhandlung mit diesem Titel — „Zum Verständnis architektonischer Situationen" — enthält mehr an fruchtbarer Erkenntnis als manches von der Wand abgerücktes Möbel", ist ein Muster positiver Kritik. —

ADOLF VON HILDEBRAND, BRUNNEN
BERLIN, FRANZ VON MENDELSSOHN

dickleibige Buch über Städtebau. Was, zum Beispiel, über das Baptisterium in Florenz gesagt ist, das ursprünglich den Platz vor der Domfassade schloss und dem man jetzt einen grossen Freiraum hinter den Rücken gelegt hat, so dass es wirkt „wie ein

Die Generation Hildebrands ist die Generation des Impressionismus. Gemessen an diesem Zeitmerkmal muss er als die Ausnahme erscheinen und ein Künstler wie Rodin als die Norm. Über Rodin hat Hildebrand immer ablehnend sich ausgesprochen.

Digitized by Google



ADOLF VON HILDEBRAND, EINZELFIGUR VOM WITTELSBACHER BRUNNEN IN MÜNCHEN
PHOTOGR. DR. FR. STOEDTNER

Die hochgesteigerte Feinfühligkeit für die lebendig bewegte Form war ihm kein Ersatz für den Mangel an Gestaltung im Elementaren. Das heisst nicht, dass die Ideale Rodins aufgegeben werden müssten, aber hier scheiden sich die Geister. Wer nur durch Drang und Bewegung zufriedenzustellen ist, dem giebt Hildebrand wenig. Seine Gesinnung ist ganz ruhig und sachlich und der Wert der Natur liegt für ihn vor allem im Bau der Form. Man hat ihn deswegen kühl genannt. Das beruht auf einem Missverständnis: es ist nur ein grundsätzlich anderes Verhältnis zur Natur, als es den Modernen im allgemeinen eigen ist. Er ist linear und tektonisch und von höchster Klarheit der Zeichnung, weil er von Haus aus „klassisch" gesinnt ist. Es ist nicht wahr, dass der Impressionismus je der erschöpfende Ausdruck einer Zeit gewesen sei, sonst wäre eine Erscheinung wie Hildebrand ja überhaupt nicht möglich. Wie sehr er am Leben seiner Zeit teilgenommen hat, beweisen — wenn es eines Beweises bedürfte — seine Bildnisköpfe, in denen so viel Geist steckt, trotzdem er allem dabei aus dem Weg gegangen ist, was nach momentanem Ausdruck aussieht.

Immer wird es für die Beurteilung darauf ankommen, wie weit sich Gesinnung und Stil decken: hier gehn sie völlig ineinander auf. Nichts aber ist bezeichnender für die Unsicherheit der Empfindung in unsrer Zeit, als dass man den ruhig-gemessenen Rhythmus in Linie und Formanordnung mit so grossem Argwohn beobachtet oder von vornherein als unecht ablehnt. Ja, es ist eine klassische Schönheit, aber sie ist der Ausdruck einer klassischen Seele und wurzelt in einer sehr gesunden und sinnenkräftigen Natur.

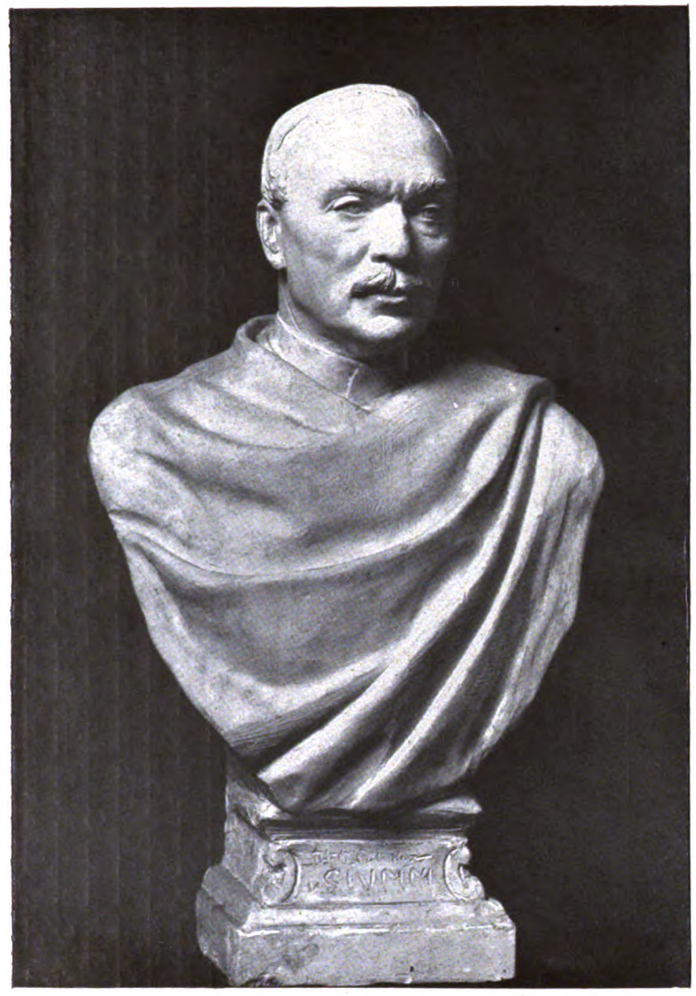
Digitized by Google

Hildebrand ist viel zu sehr reiner Augenmensch als dass seine Kunst im letzten Sinne populär sein könnte. Er hat nie durch irgendwelche stoffliche Zuthaten dem Interesse des Publikums Zugeständnisse gemacht. Schon der „Moses" des Michelangelo ist für ihn ein theatralisches Werk, in dem die Würde der sich selbst genügenden plastischen Erscheinung durch von aussen hereingezerrte assoziative Ideen verletzt sei. Dagegen geniesst er bei einigen andern Figuren Michelangelos, die stark seelenhaft wirken, gerade die Einheit von Pathos und sinnlich-sichtbarer Form. Es sind die Figuren, wo ein schwermütiges Erseufzen ohne erkennbare Ursache eine reiche Bewegung der innern Formen veranlasst und die plastische Geschlossenheit des Ganzen dadurch nicht nur nicht gestört, sondern im Gegenteil gefördert wird. So wirken sie wie „Göttergestalten, die plötzlich zwischen dem Gewölk über uns erscheinen, von denen wir nicht ahnen, was sie thun, was sie wollen, die aber — umgossen von sehnsüchtigem Abendlicht — mit uns doch nahe verwandt sind" („Süddeutsche Monatshefte" 1916, Mai).

Man kann bedauern, dass unsere Zeit dem Bildhauer nicht mehr erlaubt, grosse Idealtypen hinzustellen, die Tausenden zur Erhebung dienen können, aber man würde den Sinn einer Kunst wie der Hildebrands doch falsch einschätzen, wenn man nur ein Augenvergnügen darin sehn wollte. Es ist in einer mittelbaren Art doch auch ein Segen und eine Erhebung, die von diesem Lebenswerk auf Gegenwart und Zukunft übergeht. Was so anspruchslos lautet: die Wahrnehmung ordnen und beruhigen, die Form gross und im Ganzen sehn, die Menschen als Schauende in ein sicheres Verhältnis zur Natur bringen usw., es sind geistige Werte höchster Potenz. Zwar sprechen da keine Götterbilder zu uns, aber vor dem Abbild einer vollkommen gesehenen Welt, wird es einem doch auch weit um die Brust. Wie viele es sind, die das erfahren haben? — Gleichgültig. Es sind Dinge, deren Wirkung als unvergänglich betrachtet werden muss, weil die Gesetze, nach denen sie geschaffen sind, ewige Gesetze sind.

ADOLF VON HILDEBRAND, DEKORATIVE MALEREI IN SCHLOSS ELMAU

Digitized by Google



ADOLF von HILDEBRAND, BILDNISBÜSTE EXCELLENZ von STUMM

ADOLF von HILDEBRAND, BILDNISBÜSTE FRAU HENRIETTE HERTZ

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, LANDSCHAFT AUS FRASCATI, 1913
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

MAX PECHSTEIN

VON

KARL SCHEFFLER

Unter den neueren Malern nimmt Pechstein eine merkwürdige Stellung ein. Im Kreise jener Künstler, die unmittelbar neben Liebermann, Trübner oder Thoma stehen, zählt man ihn den Revolutionären einer neuen Generation zu. Im Kreise dieser neuen Generation will man nicht viel von ihm wissen. Dort geht es wunderlich zu; es giebt verschiedene Gruppen und jede Gruppe schwört auf bestimmte Persönlichkeiten. Pechstein aber wird dort wohl gar ein Akademiker genannt. Er nimmt eine Stellung ein, zwischen den Arrivierten und den Neuerern. Doch weiss er sich in dieser Lage sehr wohl zu behaupten und sich mehr und mehr zur Geltung zu bringen. Es kommt ihm zugute, dass er der Kritik mehr Anknüpfungspunkte darbietet als gewisse andere Künstler, die von den

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, PINSELZEICHNUNG, CHINESIN. 1912—13

MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, STILLEBEN, 1913
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Eingeweihten als die eigentlichen Vertreter der neuen Kunstidee bezeichnet werden. Pechsteins Kunst lässt sich kritisch fassen, nicht nur als Äusserung eines dunklen Triebes, sondern auch von seiten der Form und des Handwerks.

Bevor sie im einzelnen betrachtet wird, empfiehlt es sich, auf das Wollen zu blicken, das dahinter steht und was darin eine gewisse Allgemeingültigkeit für einen grösseren Kreis junger Künstler hat. Grundsätzlich ist anzumerken, dass die Art einer Kunst, das ist also die Richtung des Willens, das Stilgefühl, überhaupt nicht kritisiert werden kann. Die Art ist stets das Ergebnis eines innneren Müssens, ist der freien Wahl entzogen und somit ein Stück Schicksal. Kritisieren lässt sich nur der Grad, das ist das Können, die Fähigkeit ein Wollen zu realisieren. Die Art lässt sich nur insofern kritisch betrachten, als man untersuchen kann, ob sie echt sei. Im Falle Pechstein leidet es nun keinen Zweifel, dass das Wollen dieses Künstlers echt ist, dass er muss, was er will. Dafür bürgt schon die natürliche Einheitlichkeit seiner Kunstformen. Es bleibt also zu untersuchen, welche Antriebe ihn beseelen, was ihn — und neben ihm manchen Genossen — zwingt, so zu sehen, wie er sieht.

Pechstein geht offenbar bei der Bildkomposition in der Regel von einfachen, kräftigen Klängen aus. Es kann ein Farbenklang sein, oder ein Formenklang, oder auch beides zugleich. Der Klang wird sinnlich genossen bis zur Erregung und wird vom Auge dann mit Fleiss von der Umgebung abgesondert. Diese Absonderung hat die Wirkung, dass der Klang die Phantasie zu sich hinzieht, dass, was zuerst nur ein Reiz war, zu einer sinnlich geistigen Sensation wird, die alles andere ausschliesst, dass an diesem begrenzten optischen Erlebnis das ganze Lebensgefühl teilnimmt, und dass ein ursprünglich nur ornamentalischer Klang in der endgültigen Darstellung eine gewisse Wucht und Monumentalität gewinnt. In dem Maasse, wie der Klang dem Künstler bedeutend wird, wie das Farben- oder Formenornament in die Sphäre des Geistigen emporgehoben wird, erscheint das Gesetz verkörpert — und dadurch kommt in die Wirkung etwas Geheimnisvolles. Die Gegenstände, woran der Klang geheftet ist, erhalten durch Absonderung und Übersteigerung ein unheimliches,

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, RETTUNGSBOOT, 1917. NACH EINER SKIZZE AUS DEM JAHRE 1913

MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, WEIBLICHER AKT, 1917
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

eindringliches Dasein. Sie scheinen von innen heraus dramatisch zu leben, sie erscheinen persönlich beseelt. In dem einen, das dargestellt ist, scheint alles Ähnliche enthalten zu sein, es wird zum Gleichnis. Und je einfacher die Klänge und die damit verwachsenen Gegenstände sind, desto mehr überzeugen sie. Stilleben drücken darum in der Regel das erste starke Formerlebnis am reinsten aus, und in komplizierten Figurenkompositionen ist der Grundton der Empfindung am schwierigsten festzuhalten.

Diese Art anzuschauen und die Form zu erleben ist eigentlich auch eine Art von Impressionismus. Nur wird nicht der Eindruck eines Ganzen erlebt, sondern der Eindruck einer Einzelheit. Nicht eine kosmische Gesamtstimmung wird mit weitem Abstand gemalt — wodurch sich alles Gegenständliche klein und nebensächlich, der Raum aber gross und tief darstellen muss —, sondern es füllt ein Nahbild das ganze Gesichtsfeld aus —, wodurch die Gegenstände gross und wesentlich erscheinen und mehr in der Fläche liegen. Dort muss das Einzelne unbestimmt bleiben und in Luft und Licht aufgelöst werden, hier wird die stärkste Bestimmtheit in Form und Farbe notwendig. Der atmosphärische Impressionismus ist im wesentlichen

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, DAME VOR DEM SPIEGEL, 1917
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

eine Mittel- und Hintergrundsmalerei, der sogenannte Expressionismus ist vor allem eine Vordergrundsmalerei. Darum ist dem Künstler dieser letzten Art das Arbeiten in der freien Natur nicht so wichtig; er kann den Klang auch im Atelier aufsuchen, er kann das Erlebnis der Anschauung in sich nachwirken lassen. Er malt gern das Klanghafte der Erscheinung, das im Gedächtnis bleibt, man könnte seine Art einen Erinnerungsimpressionismus nennen.

Über das Recht dieses Weges zum Kunstwerk ist nicht zu streiten. Er ist so berechtigt wie jeder andere, der zum Erfolg führt. Auch im kleinsten Ausschnitt kann, sowohl optisch wie geistig, ein Ganzes sein — wie in jedem Tropfen Meerwassers die Bestandteile des ganzen Ozeans enthalten sind. Das Göttliche ist überall und ist überall ganz. Insofern haben die Vertreter dieser Richtung dasselbe Recht wie die Meister von gestern, nicht weniger und nicht mehr. Zu beantworten ist nur die Frage: warum sehen grosse Teile der neuen Generation so, warum empfinden sie in dieser Weise? Welches sind die seelischen Ursachen dieses Sehzwanges? Darüber könnte erschöpfend nur Aufschluss geben, wer selbst in dieser neuen Sehform als in seinem eigensten Element lebt. Dieser Aufschluss fehlt

Digitized by Google

noch. Worte wie Religiosität, Mystik und Vision sind unzureichend und ungenau. Im wesentlichen scheint es so zu sein, dass den Jüngeren das Einzelne wieder beseelt vorkommt, dass das Objekt ihnen wieder Eigenleben gewinnt und „wesenhaft" erscheint; eine neue Art von Anthropomorphismus geht um. Darüber wird in der Folge wohl noch oft zu sprechen sein.

Sofern diese Empfindungsweise sich nun ausschliesslich künstlerischer Mittel zur Selbstdarstellung bedient und nicht philosophisch abirrt, kann ohne Zweifel daraus die bedeutende neue Form entstehen. Die Bedingung ist aber, dass das sinnlich-geistige Erlebnis künstlerisch vollkommen realisiert wird. Alles kommt schlechterdings darauf an, ob der Vorgang im Auge und in der Seele in reine Form verwandelt werden kann. Und da steht nicht mehr die Art in Frage, sondern der kritisierbare Grad.

Der Umstand, dass der Maler bei der geschilderten Arbeitsweise leicht zum leer Ornamentalen und äusserlich Dekorativen verführt wird, ist noch kein Beweis, der Weg sei falsch. Es ist höchstens ein Beweis, dass viel Gestaltungskraft nötig ist, die Gefahren zu vermeiden. Die Gefahr, zum Beispiel, im Primitiven stecken zu bleiben, das psychologisch Ursprüngliche mit dem historisch und ethnographisch Ursprünglichen zu verwechseln und dabei in eine Südseeinsulaner-Mode hineinzugeraten. Bei der geschilderten Arbeitsweise, beim Zurückführen der Formen und Farben auf Grundklänge müssen notwendig viele Zwischentöne und Zwischenformen wegfallen. Diese starke Vereinfachung legt aber die Verpflichtung auf, die auf das „Wesentliche" zurückgeführten Farben und Formen ungeheuer richtig zu geben — richtig im Sinne des Gesetzlichen —, weil sie sonst leichter konventionell werden als die Farben und Formen einer Malerei, die schlimmstenfalls banale Naturtreue für sich hat. Die Künstler haben also viel von sich selbst zu fordern. Dass sie es thun, ist nicht zu leugnen. Viele geben ihr Alles als Einsatz hin und erheben sich damit dem Wollen nach entschieden über die meisten der geschickten und kultivierten Mitläufer des Impressionismus. Diese schöne Sittlichkeit genügt aber noch nicht. Entscheidend ist, eben weil so viel und weil etwas Neues gewollt wird, die Kraft der Realisation. Das heisst: die Fähigkeit, das sinnlich-geistige Erlebnis in solche konkrete Kunstformen zu verwandeln, dass diese im Betrachter ein ähnliches Erlebnis auslösen.

✲

Wenden wir uns nun der Person und den Arbeiten Max Pechsteins zu, die zu diesem Exkurs angeregt haben.

Der Künstler ist im Jahre 1881 in Zwickau geboren und verleugnet nicht jene Eigenart aller Sachsen, die als ein Denken im Grundsätzlichen, als Prinzipienstrenge zum Ausdruck kommt und die im Wesen so verschiedenartig und verschiedenwertig doch arbeitender sächsischer Künstler wie Max Klinger und Curt Herrmann, Otto Greiner und Sascha Schneider, Zwintscher und Gussmann nachweisbar ist. Dieses Denken im Grundsätzlichen führt in allen Fällen zur Stilidee und zu einer gewissen Wissenschaftlichkeit der Arbeitsweise. Auch bei Pechstein. Dieser kommt vom Kunstgewerbe her. Er war Schüler der Dresdener Kunstgewerbeschule, sein Lehrer war Gussmann. Dessen recht akademische Dekorationsmalerei und anspruchsvolle, eigentlich nur im grossen Format liegende „Monumentalität", überhaupt das berufsmässig Kunstgewerbliche hat Pechstein aus eigener Kraft bald überwunden. Aber während er es überwand, hat es sich doch in einigen Punkten, wie es so geht, mit seinem Wesen auch innig verbunden. Er weiss jetzt, was Monumentalität und Wahrheit ist, aber er verfällt immer noch ein wenig dem Dekorationsmässigen; er steht durchaus innerhalb der reinen, der zweckfreien Kunst, lässt aber dann und wann deutlich auch noch eine Neigung zum Kunstgewerblichen sehen. Ja, vielleicht ist dieses ein Teil seiner besten Kraft. In Pechsteins Natur ist eine gewisse Urwüchsigkeit, eine gewisse freie Derbheit; diese Kraft verlangt scheinbar nach einer energievolleren Bethätigung, als die Staffeleimalerei sie bieten kann. Wie dem aber sei: jedenfalls hat Pechstein die kunstgewerbliche Lehre ausserordentlich vertieft und auf ein neues Niveau gehoben. Diese Arbeit der künstlerischen Vertiefung hat er ganz allein geleistet, getragen nur von den vielen Anregungen der Zeit, neben jenen Dresdener Genossen, die einen ähnlichen Entwicklungsgang durchgemacht haben und sich später mit ihm in der Vereinigung „Brücke" zusammengethan haben: Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Müller. Die Entscheidung über die künstlerische Zukunft ist wohl schon in Dresden getroffen worden; endgültig befestigt hat sie sich aber in Italien, wohin Pechstein im Herbst 1907 fuhr, nachdem er in Dresden den Rompreis erhalten hatte. Entschieden hat der junge Maler sich angesichts der Fresken Giottos, Piero della Francescas und Masaccios, angesichts der Eindrücke

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, KNABENBILDNIS, 1917
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

in Siena, Pisa und vor den Resten etruskischer Kunst. Vor diesen Werken hat er gestanden wie noch wie viele andere Maler seiner Generation und hat dort seinen Instinkten die Bestätigung geholt, wie einst die Nazarener vor Raffael. Wenn Italien manchem Rompreisträger vorher gefährlich geworden ist, so war es für Pechstein das rechte Studiengebiet. Sein Instinkt schied mit Sicherheit, was seiner Art wesentlich und was ihr unwesentlich ist. Weil in seinem Talent ein ausgesprochener klassizistischer Zug ist. In den Bildern Pechsteins ist immer ein gewisses Pathos und zuweilen sind darin auch Spuren eines idealistischen Formalismus. Er betont das Konstruktive, bevorzugt einfache starke Farbenklänge und es sind die Bildflächen klar nach festen Kompositionsgesetzen aufgeteilt — alles

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, AKT. ZEICHNUNG, 1912
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Eigenschaften, die auf die frühe italienische Kunst zurückweisen. Darum ist verständlich, dass Italien für Pechstein zum Erlebnis geworden ist, und dass es ihn gedrängt hat, dieses Land später, in den Jahren 1911 und 1913, nochmals aufzusuchen. Im Jahre 1908 fuhr er von Italien unmittelbar nach Paris. Dort hat er dann viel gesehen und für sich gearbeitet, ohne sich aber einem bestimmten Kreis oder einzelnen Künstler anzuschliessen. Die in der Folge entstandenen Bilder machen es wahrscheinlich, dass Delacroix und Cézanne Eindruck auf ihn gemacht haben, dass ihr Beispiel geholfen hat, den heimlichen Klassizismus zu mildern und der Malerei Geschmeidigkeit und mehr Naturgefühl zu geben. Im Herbst 1908 ist Pechstein nach Berlin gekommen. Dann sind seine Arbeiten in den Ausstellungen aufgetaucht und haben die Öffentlichkeit oft leidenschaftlich beschäftigt. In den Sommermonaten der nächsten Jahre hat der Künstler in Ostpreussen am Meer, auf der Kurischen Nehrung gemalt. Dort lernte er den jüngst gefallenen Dichter Walther Heymann kennen, der ihm in der Folge eine Monographie gewidmet hat.* Das Arbeiten am Meer und in den Dünen vor der Natur hat ihn sehr gefördert. Der Zwang, den Eindruck unmittelbar in Kunstformen zu übersetzen, hat die Erfahrung entscheidend bereichert und hat manches Ideenhafte in ein Erlebnis des Auges verwandelt. Deutlich spürt man vor den Bildern dieser Zeit, wie sich das Talent entfaltet und selbständiger wird und wie diese Sicherheit auf das Empfindungsleben günstig zurückwirkt. Ein neu gewonnenes Selbstbewusstsein hat es dann auch ermöglicht, dass Pechstein sich mit freierem Bewusstsein wieder Aufgaben halb kunstgewerblicher Art zuwandte. Einige Glasfenster, die von Gottfried Heinersdorff bestellt und ausgeführt worden sind,** gehören zu den besten Leistungen der neueren dekorativen Kunst. Und es fallen in diese Zeit ebenfalls jene Wandmalereien für ein Speisezimmer eines Zehlendorfer Landhauses, wovon an seinem Ort bereits einmal eingehend gesprochen worden ist.*** Im Jahre 1914 hat Pechstein eine Gauguinreise in die Südsse unternommen. Da der Krieg ausbrach, musste sie jäh aufgegeben werden. Unter abenteuerlichen Umständen ist der Künstler heimgekehrt und dann Soldat geworden. Doch hat er auch in diesen Kriegsjahren Zeit gefunden, zu malen. Und diese letzten Arbeiten sind nun auch seine besten. Das äusserlich Fremdartige,

* Im Verlag von R. Piper & Co., München.
** Abbildung K. u. K., Jahrgang X, Seite 111.
*** Abbildungen und Text K. u. K., Jahrg. XI, S. 365 ff.

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, FRUCHTSCHALE, 1917
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

das die Südseereise in die Produktion zu bringen drohte, ist schnell wieder verschwunden. Nur ein paar Erinnerungen, die nicht leicht zu überzeugen vermögen, spuken nach. Vor den letzten Bildern ist eine nachdrückliche Annäherung an die Natur festzustellen; und eben dadurch hat sich die Fähigkeit der Realisation gesteigert. Die Arbeitsweise ist klarer geworden. Sie ist hier und dort sogar geistreich, wie in dem Knabenbildnis „Frank", das im vorigen Heft, zum Aufsatz über die Freie Sezession, abgebildet worden ist. Wie dort die Horizontale betont worden ist, um den Eindruck des Ruhenden zu verstärken, wie die Gestalt des Knaben auf dem Ruhebett formal und auch geistig mit dem figurierten Tapetenhintergrund in Zusammenhang gebracht ist und wie das auf Gelb und Grün gestimmte Kolorit abgewandelt ist: das zeugt von einer nicht gewöhnlichen Kraft, Empfindung in Form zu verwandeln. Auch in dem Damenbildnis vor dem Spiegel, in dem Stilleben und vor allem in den abgebildeten Zeichnungen ist eine urwüchsige Kraft, die dem Klassizistischen zuneigt, geistreich geworden. In allen neueren Bildern ist ein Punkt, von dem ein starkes Leben ausgeht, wo die Erscheinungen mit Erfolg auf ihre Grundelemente zurückgeführt sind. Vor den Abbildungen ist das nicht leicht nachzuprüfen, weil das Wesentliche bei Pechstein meistens in der Farbe liegt. Zu hüten hat Pechstein sich vor dem allzu Summarischen, das leicht zu einer gewissen Leerheit verführt. Das wird aber um so eher möglich sein, als er nicht nur einen starken Sinn für Farbe bekundet, sondern als aus seinen Bildern und vor allem auch aus den Zeichnungen ein natürlicher Sinn für die Bewegung spricht. Mehr und mehr dringt in das Monumentalitätsprinzip des Gussmannschülers und Giottoschwärmers das Leben mit seiner Fülle und die unmittelbar aus Empfindungen abgeleitete Form; es scheint, dass die Zeit vorüber ist, wo dieser Klangsucher mit der Natur im Streite lag.

Abschliessendes über Pechsteins Talent und Produktion ist noch nicht zu sagen. Man sagt leicht zu viel oder zu wenig. Abschliessendes ist aber auch gar nicht am Platz. Wahrscheinlich wird dem Künstler noch manches missglücken, die

Digitized by Google

Tendenz wird ihm noch manchen Streich spielen; im ganzen aber scheint er die Gefahren, die in seiner Art des Schaffens nun einmal liegen, überwunden zu haben. Unter den neueren Künstlern steht er recht persönlich da, erfreulich durch Entschlossenheit, Bestimmtheit und Aufrichtigkeit, auffallend durch eine ehrliche Handwerksgesinnung, achtunggebietend durch natürliches Talent und geschickte Formbeherrschung. Ein Künstler, der so leidenschaftlich auf die Gestaltung wesentlicher Natur und endgültiger Formen aus ist, hat zweifellos Zukunft.

MAX PECHSTEIN, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG, 1910
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

DEUTSCHE MALEREI IN DER SCHWEIZ

VON

HANS TROG

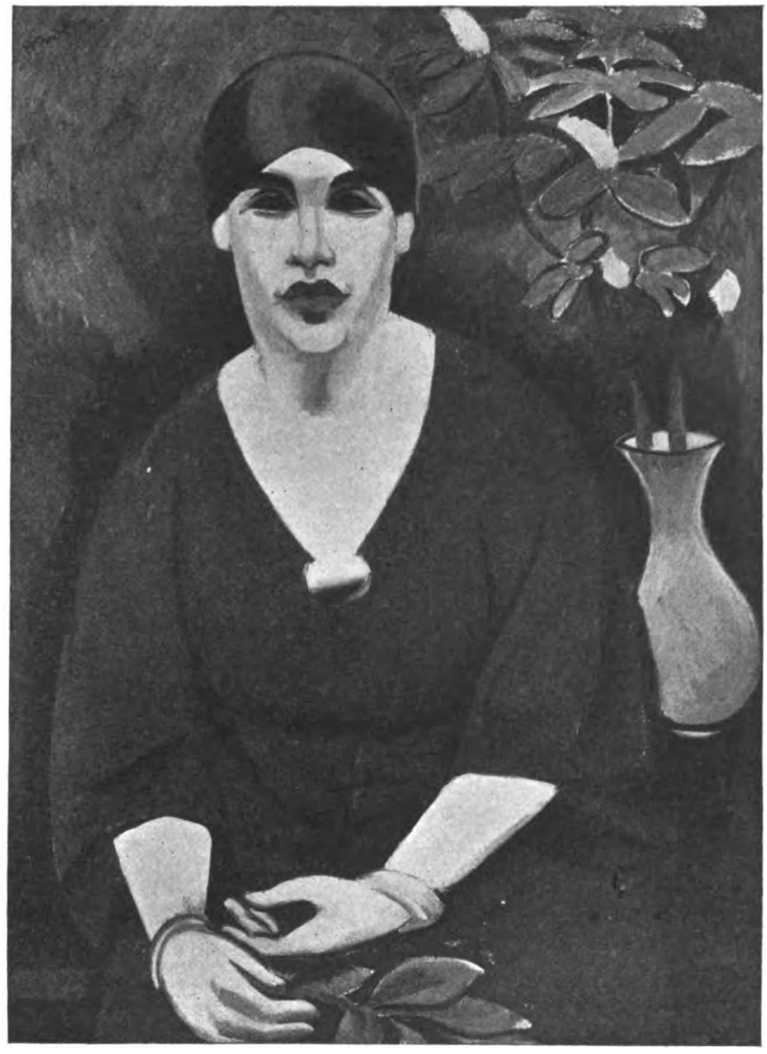
Die grosse Hodler-Ausstellung im Züricher Kunsthaus wurde durch eine „Ausstellung deutscher Malerei, neunzehntes und zwanzigstes Jahrhundert" abgelöst. Fünf Wochen dauerte sie bei sehr lebhaftem Besuch. Hundertsechzig Nummern sind zusammen gekommen. Auf fünfunddreissig Künstler verteilten sie sich. Aus dem Gute öffentlicher Sammlungen — in Dresden, Leipzig, Frankfurt, Bremen, Hamburg, Magdeburg, Düsseldorf, Darmstadt, Mannheim, Wiesbaden — wie aus dem Besitze privater Sammler in Deutschland (wozu einiges wenige aus der Schweiz hinzukam) und auch aus den Ateliers der Künstler war die Kollektion gebildet worden. Nur weniges ging seiner Entstehung nach hinter 1850 zurück. So drei Bilder von Ludwig Richter, Landschaften mit figürlicher Staffage aus jener entscheidenden Zeit, da er, von dem charakteristischen Reiz der deutschen Natur getroffen, von der bis dahin ausschliesslich gepflegten italienischen Landschaft sich wegwandte zur liebevollen, innig gefühlten Schilderung der heimischen Natur und das „fast krankhafte" Heimweh nach dem Süden abthat. Ferner drei von den sechs vorgeführten Arbeiten Adolf Menzels: neben zwei landschaftlichen Vorwürfen, dem prächtig weiträumigen „Am Kreuzberg bei Berlin" und dem „Garten des Justizministeriums" mit seiner reichen Feinheit der Grün-Nüancen das geistreich vornehme Interieur „Die Störung" mit seinem warmfarbigen Lichtzauber. Von den fünf Spitzweg, die in einem kleinen Kabinett ein artiges Sonderdasein fristen durften, gehörte der eine, „Verdächtiger Rauch", just der Zeit der Halbjahrhundertwende an; es ist jenes Bildchen, dessen Fernsicht uns malerisch mehr interessiert als der nach dem Feuer ausspähende behagliche alte Vogel- und Kakteenliebhaber.

Auf eine eindrucksame Repräsentanz guter, qualitätsvoller deutscher Malerei, wie sie hauptsächlich von den sechziger Jahren an in die öffentliche Erscheinung tritt, war das Absehen der Ausstellung gesichtet. Man hätte ihr mit Liebermann und Malern wie Corinth und Slevogt, die seit 1900 in Berlin schaffen, einen Abschluss geben und damit dem Impressionismus gewissermassen das letzte Wort lassen können. Man hat das nicht gethan, sondern mit löblicher Gerechtigkeit auch die neueste Strömung berücksichtigt, die sich auf den recht vieldeutigen Namen Expressionismus behaften lässt, und dem individuellen Ausdrucksbedürfen des Künstlers nach Farbe und Form den Primat zuerkennt. Eine Vertretung mit zwei Dutzend Arbeiten ist dieser Richtung gegönnt worden. Man hat Bilder von Beckmann und Rösler und Carl Hofer in die Nachbarschaft dieser Ausdruckskünstler gehängt, freilich nicht in die der radikalsten. Diese, die Marc, Macke, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, sprachen sich in einem grossen Saal als Alleinherrscher aus.

Eine leidenschaftliche Phantasie-Landschaft Kokoschkas, der ja in Deutschland mehr Verständnis für seine Kunst gefunden hat, als in seiner österreichischen Heimat, hing zwischen zwei ehrlich aus dem Geist des Impressionismus gebornen Landschaften Röslers: psychisch-künstlerisch zwei sehr getrennte Welten. Aber überhaupt: von dieser Abteilung der modernsten Stürmer oder Sturm-Künstler — das empfand man in dieser Ausstellung besonders stark — gilt, wenn man an das Kunstwollen und -vollbringen der Menzel, Leibl, Liebermann, der Thoma und Trübner, der Feuerbach und Marées denkt, in einem fast unheimlichen Sinn der Worte: es beginnt eine neue Ordnung. Die Zukunft, eine dunklere, rätselvollere, als vielleicht je eine da war, wird über ihre Lebensfähigkeit und Amalgamierungskraft zu entscheiden haben.

Deutscher Süden und Norden, München und Berlin: die beiden grossen Ströme in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts machte die Ausstellung deutlich sichtbar. Daneben dann auch die Auseinandersetzung deutscher Künstler mit Italien, das sie als das Lebenselement und die Vorbedingung ihrer Kunst empfanden. Feuerbach und Hans von Marées waren unmittelbare Nachbarn im Züricher Kunsthaus, thronten gewissermassen isoliert für sich. Inmitten stolz-kühler Feuerbache: der majestätisch sich entfaltenden Nanna im weissen Mantel vor pompejanischrotem Grunde, dem Mandolienenspieler, dem grossen Profilkopf der Nanna

Digitized by Google



MAX PECHSTEIN, DAMENBILDNIS, 1917
MIT ERLAUBNIS VON FRITZ GURLITT, BERLIN

(1861), dem Selbstporträt in Braun, mit der Zigarette (einem Bilde, das später durch Legat in den Besitz der Züricher Sammlung übergehen wird): inmitten dieser vornehm-gemessenen Werke glühte seltsam tief ein nicht sehr grosses Bild von Marées auf: drei nackte Männer, zwei beieinander stehend, der dritte sinnend sitzend, verschiedene Ansichten desselben Modells, ohne alle besondere motivische Aufmachung, fest geschichtet in ihrem Bau, farbig geheimnisvoll schön verbunden mit der Natur, dem Baumwerk rechts, dem Blick links in die abendfarbensatte bergige Ferne — ein Klang von Gelbbraun, Blau in feierlicher Intensität. Wie fast genrehaft bei aller Überlegtheit der Komposition und trotz der aufs Grosse gerichteten Formgebung erscheint neben einem solchen Bilde, das von allem speziellen Inhalt absieht und sein Gesetz nur von dem rein künstlerischen Problem: der nackte Mensch im Zusammenhang und Zusammenklang mit der Natur empfängt, wie fast genrehaft wirkt etwa Feuerbachs Mandolinenspieler. Das Selbstporträt von Marées von 1862, im Aufblick zu Rembrandt gemacht, und ein Paradigma jener Werke aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, über denen ein Hauch vom Zauber Giorgiones liegt, „Kinder mit Hund" mit weich und warm schimmernden Helligkeiten, gaben weiterhin einen Begriff von der Malerpotenz in Marées. Gerne begegnete man neben den figürlichen Werken Feuerbachs der Landschaft mit Brücke (von 1873), in der die Natur zu grösster romantisch orchestrierter Aussprache kommt, und die von einem Sturm- und Gewittertemperament erfüllt ist, das sich in dem grellen Staccato des Licht- und Schattenwechsels höchst eindrücklich geltend macht.

Von Wilhelm Leibl im ersten Saal der Ausstellung trat man im zweiten, grössten zu einer ausserordentlich reichen Vertretung Hans Thomas' und Wilhelm Trübners. Der letztere kam dann in einem folgenden Kabinett nochmals zum Wort, und mit ihm Karl Schuch. Die neun Werke Leibls rekrutierten sich, mit Ausnahme des kleinen köstlichen Interieurs mit der sitzenden jungen Bäuerin, „In Erwartung", aus Porträten des Künstlers, die für die verschiedenen Manieren seines malerischen Vortrags aufschlussreich sind, für den Stil der siebenziger Jahre wie den der neunziger Jahre. Die erstaunliche

Digitized by Google

Meisterschaft des sicher beherrschten Handwerks, die prachtvolle Einheit von Zeichnung und Malerei erhielten durch diese Proben ihre überzeugende Illustration. Und dass aus der Treue der Natur gegenüber auch das Seelische gleichsam als etwas Selbstverständliches herausspringt — wie es Leibl selbst aus ästhetischen Glaubenssatz formuliert hat —: das mochte etwa des Porträt Seeger aus dem Jahre vor Leibls Tod eindrücklich erhärten. Höchst stattlich und vielseitiger als Leibl rückte Wilhelm Trübner auf, volle sechzehn Nummern entfielen auf ihn, und die Linie führte von der weichgleitenden, schmiegsamen Tonfeinheit des Mädchens mit japanischem Fächer und der Landschaft Herrenchiemsee bis zu den saftig-grünen, lichtstarken Bildern, die dem Schloss Hembach und dem Stift Neuburg gelten, machte auch nebenbei mit dem Trübner bekannt, der, von Böcklin zeitweise verführt, mit weiblichen Zentauren und verliebten Satyrn sich einliess oder gar nach der höchsten mythologischen Dramatik, wie der Feuerbach der „Amazonenschlacht", greifend an einen Titanenkampf sich wagt, bei dem ihn das Anstürmen der Graunüancen, im Rossegefährt des Blitzeschleuders und in den Wolkenmassen, gegen das Braun und Gelb und Rot der nackten Muskelleiber als Maler wohl am meisten interessierte. Unter den Landschaften aus den neunziger Jahren fesselte nicht zuletzt „Kloster Seeon mit der Telegraphenstange" durch die klare Schönheit des Räumlichen und Farbigen. Ein entzückendes kleines Werk ist die 1876 — im selben Jahr, das ein Meisterstück wie die „Rothaarige Dame" mit dem Pelzkragen entstehn sah — gemalte Bürgermeisterstube in Wessling; in diesem Interieur ist mit durchweg malerischen Mitteln die reinste Intimität gewonnen. Zu Leibl und Trübner gehört Karl Schuch, der Wiener. Eine Landschaft vom Wesslinger See, ebenfalls 1876 geschaffen, giebt von seiner Kunst der Naturschilderung einen ebenso hohen Begriff wie die besten seiner Stilleben, in denen sich eine wundervolle Sinnlichkeit der farbigen Anschauung mit feinster Sensibilität des Geschmacks verbindet; die farbige Einheitlichkeit dieser Landschaft, die delikate Ausgeglichenheit in ihrem ganzen malerischen Aufbau wecken Bewunderung. Zum Lob von Stilleben wie dem mit den Trauben, dem mit dem Fasan, dem mit der Käseglocke braucht an dieser Stelle nichts vorgebracht zu werden; das sind bleibende Ruhmesthaten deutscher Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.

Mit gutem Bedacht war Hans Thoma nur mit Bildern — elf an der Zahl — vom Ende der sechziger bis Anfang der neunziger Jahre vertreten, ausschliesslich mit solchen, die den Maler in Thoma zu seinem Rechte verhalfen, ein Bild seiner unverschütteten ehrlichen schlichten Kunstart gaben. Mit Ausnahme des 1871 gemalten tonschönen, stillen Porträts seiner Schwester waren es lauter Landschaften, und wenn man im selben Saale die drei schon erwähnten Landschaften Ludwig Richters aufgehängt hatte, um den Zusammenhang zwischen der Naturanschauung Richters und Thomas fühlbar zu machen, so waren Werke wie die Schwarzwaldlandschaft von 1867 mit der neuesten Kinderstaffage, aber auch das Schwarzwaldthal 1880, mit dem Hollunderbusch im Vordergrund, wohl geeignet, dieses seelische Verhältnis zu beleuchten, wenn auch freilich nach der Seite des rein Malerischen die Parallele nicht standhält. Köstliche Bilder wie der „Rhein bei Säckingen" (1870), und der Obstgarten (von 1872), in welches Bild Thoma den ganzen feierlichen Zauber eines alten deutschen Städtchens hineingemalt hat, machten dem bekannten „Rheinfall bei Schaffhausen" (1876) in Bezug auf einheitliche malerische Haltung siegreiche Konkurrenz (wobei man freilich wissen möchte, ob die Bläue des Himmels und gewisse blaue Schatten im Wasser nicht späterhin ihre stärkere Farbigkeit erhalten haben); man empfand dies vielleicht noch um so mehr, weil der 1883 gemalte „Rhein bei Laufenburg" eine Kraft der Zusammenfassung und wesenhaften Vereinfachung in der Wiedergabe des Wassers wie der dunkelmächtig gegen den Himmel gestellten Häusermasse zeigt, die wahrhaft zwingend wirkt. Hier, wenn irgendwo bei Thoma, spürte man Kraft von der Kraft Courbets. Zwei schlicht gefasste Landschaften mit italienischen Motiven gaben von der prunklos-ehrlichen Art, mit der Thoma die südliche Natur gesehen hat, eine sympathische Vorstellung.

Unter den Porträten Lenbachs, die wir zu sehen bekamen, stand obenan das meisterlich breit hingesetzte, vollblütige des Barons Liphardt. Franz Stuck machte mit einem gelben Bacchanal (1905) in Münchener Faschingsrhythmik seine Aufwartung. Toni Stadler liess man — im Grund überflüssigerweise — mit drei kleinen Landschaften zum Worte kommen. Alb. von Hellers unstreitig virtuoses Können wurde durch sechs Arbeiten aufschlussreich belegt. Hugo Habermann war mit drei Arbeiten aus den siebenziger und achtziger Jahren vertreten, die eigentlich von dem Habermann, wie er uns jetzt

Digitized by Google

geläufig ist, kein zureichendes Bild geben, wenn auch in dem Ateliersbild von 1882 der neue Stil farbig sich ankündigt. Die Lehre Pilotys gab das skizzenhaft gebliebene Historienbild der „Rede Marc Antons an Cäsars Leiche", eine malerisch geschickt angelegte in starke Bewegung gebrachte Theaterszene. Einem Pilotyschüler begegnet man denn auch bei Faber du Faur, der mit zwei Bildern orientalischen Inhaltes vertreten war, Fritz v. Uhde hatte sich mit einem weiblichen Porträt begnügen müssen, das bei aller Tüchtigkeit doch noch keinen genügenden Maassstab für sein Können abgab.

Im selben Saal wie die Keller und Habermann und Uhde hatte man Lovis Corinth untergebracht, und sein „Mädchen vor den Spiegel" belegte noch deutlich den Zusammenhang mit der Münchener Braun- und Tonmalerei. Die vier andern Werke des Künstlers repräsentierten dann ausnahmslos die Zeit nach 1900, also nach seiner Übersiedlung nach Berlin; der „blühende Garten" von 1904 klingt herrlich bei alter Lebendigkeit des Farbigen noch ungemein zahm neben den zwei Stilleben von 1910 und 1917 mit ihrer üppig und stürmisch rauschenden hellen Farbigkeit; dafür wirkt in ihm eine feine Intimität, die man dankbar geniesst. Das Riviera-Bild (1913) fängt einen meridionalen Eindruck im geschickten Ausschnitt bravourhaft ein.

Die stärkste Vertretung hat man in der Ausstellung mit gutem Rechte dem Siebzigjährigen gegönnt, der Berlin den Prinzipat der modernen Malerei errungen und behauptet hat: Max Liebermann. Als den Fortsetzer und Vollender dessen, was Adolf Menzel schon in erstaunlich frühen Jahren für die deutsche Kunst hätte werden können, wenn — ja wenn eben (abgesehen von der Individualität Menzels) die Zeit dazu schon gekommen gewesen wäre, ist Liebermann charakterisiert und eingereiht worden. Wir sagten schon, dass Menzel mit einigen dieser ausweisenden Arbeiten vertreten war; es sei noch beigefügt, dass aus den sechziger und achtziger Jahren zwei seiner glitzernd geistreichen Fest-Impressionen mit geschmückten Menschen, Uniformen und flutendem künstlichen Licht ihre Ausstellung gefunden hatten. Liebermann lernten wir kennen in zwanzig bezeichnenden Werken, von den „Konservemacherinnen" bezw. einer wundervollen Skizze zu dem Bilde (1873) bis zu dem prächtigen „Selbstporträt von 1913", in dem die Energie und Knappheit des Vortrags mit der temperamentvollen Schärfe und geistreichen Lebendigkeit der Charakteristik zu zwingender Einheit sich zusammenschliessen. Neben diesem beherrschenden Bildnis steht fast ebenbürtig das von Georg Brandes. Das Verwachsensein des Künstlers mit Holland, der Heimat seines Lieblings Hals, kam aus vortrefflichen Landschaften aufs genussreichste zum Bewusstsein. Der fabelhaften Frische und Behendigkeit im Fixieren der Impression, die auf den kürzesten und dabei saftvollsten Ausdruck gebracht wird, folgt das Auge mit immer neuem Vergnügen, ja mit einer freudigen Spannung. In der Darstellung des bewegten Lebens wird man Gradunterschiede machen dürfen: sie überzeugt zum Beispiel in den sprühend geistreich gemalten „Polospielern" in ganz anders hohem Maasse als etwa in „dem Korso auf dem Pincio".

Mit Liebermann, den einmal in solcher Ausführlichkeit und Qualität in Zürich vertreten zu sehen, als ein besonderer Gewinn der Ausstellung bezeichnet werden darf, war Max Slevogt vereinigt worden. Auch er vorzüglich und nach den verschiedensten Seiten seiner reichen Begabung hin instruktiv zur Anschauung gebracht. Da sah man Tierstücke, wie die „schwarzen Panther im Käfig" und die „fressende Löwin", „zwei Erdbeeren-Stillleben" und die exotisch schimmernden „Vogelbälge", die prächtigfrische „Hartschierwache", ein Menzelscher Vorwurf in herzhaft impressionistischer Version, das nach Erfindung und malerischer Verwirklichung kostbare Don Quixote-Bild („Einbruch in die Schafheerde") und die geheimnisvoll-funkelnde „Tausend und eine Nacht-Phantasie", daneben dann eine „pfälzische Landschaft", in der Erde und Himmel farbig verwachsen und ein paar Ockeraccente gerade so pikant verwertet sind wie auf Liebermanns herrlichem „Dünenabhang" (1908), und wiederum als neue Vision und neue malerische Eroberung zwei Afrika-Bilder: die „Lybische Wüste mit dem gelagerten Kamel" und die farbig mit souveräner Sicherheit aufgebauten, ganz in heisse Sonnigkeit getauchten „Sudanesen im Kahn" — zwei meisterliche Arbeiten. Was aber Slevogt als Porträtmaler zu leisten vermag, wie er sein erstaunliches Können mit vollem Künstlerrecht in den Dienst lebensvoller geistiger Charakteristik stellt, das erwies das Bildnis Ansorges. Was Liebermann und Slevogt für die deutsche Malerei unserer Tage und die europäische Malerei überhaupt bedeuten: das hat dieser Saal der Zürcher Ausstellung mit allem wünschbaren Nachdruck deutlich gemacht. Eine gerade in dieser Hinsicht schon lange in den Kunstkreisen

Digitized by Google

Zürichs schmerzlich empfundene Lücke ist damit äusserst glücklich ausgefüllt worden.

Von Berliner Künstlern waren noch Arthur Kampf, unter anderem mit seiner bekannten (zu grossen) „Theaterloge" und Konrad von Kardorff mit einem pastos gemalten leuchtenden „Steinbruch" vertreten. Auch Kalckreuth sei in diesem Zusammenhang noch erwähnt; man hat aber von Zürcher Ausstellungen her Sympathischeres und Bedeutenderes von dem Künstler im Gedächtnis behalten, als was wir in dieser Ausstellung zu sehen bekamen.

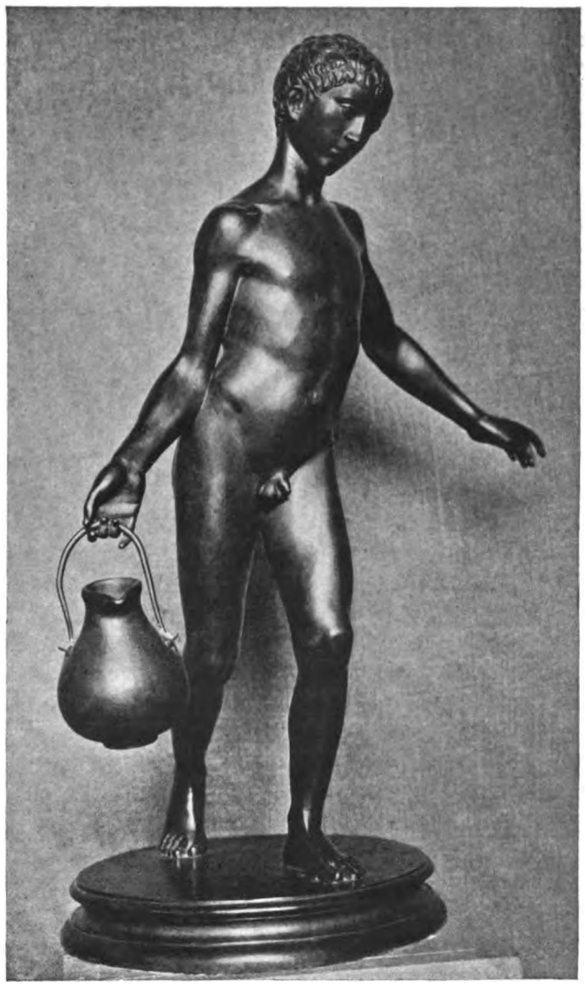
Bei Waldemar Rösler und Max Beckmann lernte man an tüchtigen Beispielen das Weiterschreiten über Liebermann hinaus kennen, wenn auch namentlich in einem Bilde wie Beckmanns „Schiffbruch" klar genug zu Tage tritt, was er dem Meer- und Strandmaler Liebermann verdankt. Aber durch das Figürliche kommt in ein solches Bild eine neue Orientierung nach einem Geistigen, nach einem Beziehungsvollen, fast Symbolischen, was Liebermanns Sache nie war. Auch in Röslers „Landschaft mit Karren" glaubt man etwas von einer wenn man will romantischen Ausdeutung des Natureindrucks zu spüren, aber durchaus in der Sprechweise des Impressionismus. Die Wendung auf gesteigerten Ausdruck hin durch das Mittel reich bewegter Farbigkeit kennzeichnet den neuen Malstil Karl Hofers. Wie weit rücken wir bei diesem Deutschrömer (der freilich seither in Paris sich stark gewandelt hat) von der Bildwelt des Hans von Marées ab!

Reine Ausdruckskunst bietet uns Kokoschka. Sein Selbstporträt führt tief in Seelisches hinein; aus all den wilden und doch von einem hohen Können sicher beherrschten Farbenströmen wächst ein Mensch heraus von einer unvergesslichen Lebendigkeit des Psychischen. Man begegnet sonst unter den ausgestellten Arbeiten der Expressionisten und der bewussten Primitivisten keinem Bildnis. Wohl aber werden von Malern wie Karl Caspar und H. Nauen die sonst so sehr in den Hintergrund geratenen religiösen Themata wieder zu Ehren gezogen, wobei man einer fest aufgebauten Komposition wie dem „barmherzigen Samariter" Nauens eine höhere künstlerische Stufe anweisen wird als den etwas leeren drei Bildern Caspars, die uns zur Ekstase des „Johannes auf Patmos" und dem betend hingeworfenen „Christus am Ölberg" führen. Einer der Wegmacher der neuesten Kunstrichtung, Emil Nolde, der jetzt Fünfzigjährige, stellte sich mit zwei Arbeiten vor, von denen namentlich das „Stilleben mit dem gelben Majolikapferdchen" eine leuchtende dekorative Farbigkeit entfaltet; auch bei dem zweiten Bilde, „Männchen und Weibchen", wird das Auge den Zugang leichter finden als der Geist; ob die „Weddas" ungefähr so aussehen, weiss ich nicht; aber putzig sind diese Vertreter einer von der Tierheit zur Menschheit sich vorwärts tastenden Entwicklung auf alle Fälle anzusehen; man geht dabei ganz bedeutend hinter die Noa Noa-Welt zurück. M. Pechsteins saftig-fette weibliche Akte, in exotische Natur farbig wirksam eingebettet, überragten fein ein Naturphänomen farbensymbolisch ausdeutendes „Monsunbild" und sein blaues „Stilleben". Franz Marc und Aug. Macke, wie Rösler der Kunst durch den Krieg grausam geraubt, waren gut vertreten. Marc, der in einem leuchtenden „weiblichen Akt mit gelber Katze" noch keine Ansprüche an eine besondere Einstellung des Beschauers macht, weist sich, man mag sich zu der künstlerischen Formulierung im übrigen stellen wie man will, in dem amüsanten „Affenfries", dem „Mandrill" und „den Rehen im Schnee" über eine unleugbare Kultur des farbigen Sehens aus und ein feines Gefühl lebt in der Wiedergabe der charakteristischen Bewegung. Aug. Mackes farbenbunter, von Humor erfüllter „Zoologischer Garten" und seine geistreich-hurtige Impression „Die Araber" lassen sich ohne Klausel geniessen, was man von Schmidt-Rottluffs „Landschaft" mit (windschiefen) Häusern nicht behaupten kann; die rein dekorative Stärke des Eindrucks braucht deshalb nicht geleugnet zu werden. In Erich Heckels „Kanalansicht" ist die farbige Organisation recht wirkungsvoll in den Dienst der Stimmung gestellt; in dem grossen Gemälde „Betende" dagegen erscheint das Seelische künstlich verzerrt und unwahr. Hans Purrmanns „Stilleben" klingen durchaus nicht revolutionär; sie haben eine lichte, festliche Farbigkeit und ihre ganz besondere Tonskala; der Raum darf bei ihm als bedeutsamer Faktor mitsprechen. Schliesslich eine Malerin: Paula Modersohn-Becker († 1907): nichts von Worpswederei; Gauguin hatte ihr mehr zu sagen; man denkt an ihn vor der figürlichen allegorischen Komposition des von zwei Dienerinnen eingefassten „stehenden Mädchens mit Orangen"; die Farbe von einer verhaltenen Wärme, das Ganze an einen vornehmen Gobelin erinnernd. Bei dem „Stilleben" ist der Eindruck Cézannes unverkennbar, aber recht selbständig verarbeitet.

Digitized by Google

Starkfarbig leuchtend dann entfaltet sich die „Frau mit Papagei".

Bleibend Wertvolles wie nach bleibender Wertung Ringendes vereinigte so diese schöne, höchst dankenswerte Ausstellung. Die erreichten Höhepunkte der deutschen Malerei der Neuzeit wurden fesselnd und überzeugend sichtbar; zugleich das Eigene, Persönliche, über alle dankbar von auswärts empfangene Anregung und Lehre hinaus. Gerade das möchte man den Jüngsten auch wünschen: dass sie den Zusammenhang mit dem Empfinden und Denken ihres Volkes nicht einbüssen oder preisgeben bei allem Festhalten an dem Übernationalen der Kunst.



ADOLF VON HILDEBRAND, WASSERTRÄGER, BRONZE

Digitized by Google

DIE HODLER-AUSSTELLUNG IN ZÜRICH

Im Anfang des Krieges hat Hodler, der in Genf lebt, das Barbarenmanifest unterzeichnet, jenes ihm von franzosenfreundlichen Westschweizern vorgelegte Dokument, das gegen die vorgeblich „mutwillige" Zerstörung der Reimser Kathedrale seitens der Deutschen protestieren wollte. Später ist es bekannt geworden, dass er hierin der französischen Propaganda leichtgläubig vertraute, weil er die zu Tausenden verbreiteten gefälschten Abbildungen der „Reimser Kathedrale in Schutt und Trümmern" für echt gehalten hat. In brieflichen und telegraphischen Äusserungen an Osthaus in Hagen und an Eucken in Jena hat er betont, er habe die Deutschen nicht beleidigen wollen und fühle sich nach wie vor dem deutschen Geiste verbunden. Immerhin wäre es würdig gewesen, wenn er nach Erkenntnis seines Irrtums mannhaft eine Gegenerklärung abgegeben hätte. Nicht unseretwegen, sondern seinetwegen. Wie damals, bei der fatalen Angelegenheit mit der verfälschten Lithographie, der er auch zum Opfer fiel. Solange er diese Erklärung nicht abgegeben hat, bleibt es jedem unbenommen, über den Menschen Hodler seine Meinung zu haben und zu äussern. Das darf aber nicht hindern über seine Kunst zu sprechen, wenn eine so selten Gelegenheit, wie es die Ausstellung des Gesamtwerkes ist, dazu auffordert. Denn wir treiben hier Kunst und Kunstgeschichte trotz des Persönlichen. Unsere wichtigste Aufgabe ist: festzustellen was die Kunsterscheinungen der Zeit künstlerisch wert sind.

Die Redaktion.

* * *

Von Mitte Juni bis Mitte August fand im Züricher Kunsthause eine Gesamtausstellung der Werke Ferdinand Hodlers statt. Das ganze Museum war ausgeräumt und Zürich stand im Zeichen dieses grössten der lebenden Schweizer Künstler. Das gab erwünschte Gelegenheit, einmal das Gesamtschaffen Hodlers vereinigt zu sehen und das Urteil über diesen merkwürdigen Mann zu überprüfen, von dem man nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz immer nur Einzelwerke gesehen hatte, so dass man dazu verführt wurde, immer nur Teile für das Ganze zu nehmen. Da sich der Leiter des Züricher Kunsthauses, Dr. W. Wartmann, der nicht unbeträchtlichen Mühe unterzogen hatte, die gerade bei Hodler sehr schwierige Frage der Chronologie endlich einmal in Ordnung zu bringen (schwierig deshalb, weil Hodler, wie viele Schaffenden, nicht die geringste Lust verspürt, sich selber schon historisch zu nehmen), so konnte man an Hand dieser Ausstellung mit Hilfe des ausgezeichneten Kataloges einen Überblick über Hodlers Entwicklung und über das Werden und Wachsen seiner Kunst gewinnen.

In Deutschland kannte man, seit etwa Ende der neunziger Jahre, eine Anzahl der grossen Hauptwerke von den Sezessions-Ausstellungen her. Einige von ihnen haben dauernden Platz in deutschen Museen gefunden und einige wichtige Monumentalaufträge sind ihm in Deutschland, in Jena und Hannover, zuteilgeworden. Dann sah man im Kunsthandel und auf Ausstellungen Einzelwerke, Schweizer Landschaften aus der reifen Zeit, sowie Figurenbilder, zum Beispiel den „Holzfäller" und den „Mäher", letztere in etwas zu zahlreichen Exemplaren. Das alles hat unser Urteil etwas einseitig beeinflusst, besonders weil die Monumentalwerke in Jena und Hannover, trotz grosser Einzelschönheiten, im Sinne des Raumschmuckes, nicht als restlos geglückte Leistungen anzusprechen sind, infolge unglücklicher Proportion. Was man von Hodler nach dem grossartigen Karton des Wandbildes „Rückzug der Schweizer nach der Schlacht bei Marignano" erwartete, wurde, wenigstens für Deutschland, nicht ganz erfüllt. Den glücklichsten Griff that immerhin noch Karl Osthaus in Hagen i. W., der von einem Monumentalauftrag absah und statt dessen für ein vorhandenes Gemälde, den „Frühling", einen eigenen Raum von einem verständnisvollen Architekten schaffen liess.

Jetzt hat man Gelegenheit den ganzen Mann kennen zu lernen und man muss ehrlicher Weise vorausschicken, dass der Eindruck dieser Gesamtproduktion ein überraschender und ungeheurer ist, nicht nur wegen der Quantität des Vorhandenen, sondern auch wegen der Vielseitigkeit der künstlerischen Vorstellungen, wegen des Reichtums der Ausdrucksmittel und wegen der Logik seiner Stilentwicklung.

Hodler geht aus von einer Malerei, die, um in uns geläufigen Vergleichen zu reden, eine gewisse Parallelerscheinung darstellt zur Münchener Malerei der siebziger Jahre, etwa im Sinne des frühen Habermann. Von der breiten Pinselführung und von Arbeiten in Helldunkelmanier wendet er sich bald in einigen grossen Bildnissen einer helleren Modellierung und einer flächenhaften Behandlung zu, malt dann in Spanien Landschaften, in denen Form und Struktur fast aufgelöst erscheinen in Luft und zartfarbige Dunst, und findet gleichzeitig eine Figurenmalerei, die von ferne an ähnliche Werke des frühen Hans Thoma erinnern, natürlich ohne Abhängigkeitsverhältnis, — naiv unbeholfen, aber sehr stark im Ausdruck, von einer eigenwilligen Intensität. Sein Verlangen nach eindringlicher plastischer Form spricht sich von nun an immer stärker aus, und als er an den grossen „Schwingerumzug" ging, fühlte er wohl,

Digitized by Google

dass die Monumentalmalerei einstmals sein wahres Gebiet sein würde. Von hier aus steigert er seine Kunst, auch die Landschaften und die Innenbilder, zu immer einfacherer und grösserer Komposition, zu immer klarerer Reinheit des Aufbaus und zu immer härterer Energie des Ausdrucks — bis dann, in den neunziger Jahren, die grossen Wandbilder, „Die Lebensmüden", die „Nacht", die „Enttäuschten" und „Eurythmie" dastehen und er nun die Kraft in sich fühlt, wirkliche Monumentalgemälde, wie den „Rückzug der Schweizer" und die Einzelfiguren der „Eidgenossen" für die Schweizerische Landesausstellung von 1896 zu schaffen. Seit dieser Zeit wird sein Stil zum reinen Flächenstil, auf dem Wege, den er zuerst mit dem „Auserwählten" beschritten hatte. Nun geht er auch dem Problem der Rhythmisierung energisch zu Leibe — schon der Titel des einen Gemäldes, mit den schreitenden Männern, „Eurhythmie" genannt, zeigt, dass es ihm nun wesentlich auf die Durchdringung des Formproblems ankommt. Rhythmus von innen, von der Empfindung heraus, liegt Hodler eigentlich nicht. Er ist kein Mann der Bewegung. Sein Rhythmus ist Konstruktion und Wille, und sein Schaffen bekommt, von diesem Standpunkt aus gesehen, manchmal zum Beispiel in der „Nacht" etwas von jener Dämonie, die Signorelli so gross und so einseitig macht. Dieses Streben nach Klarheit der Konstruktion und nach Einheitlichkeit des Rhythmus kennzeichnet alle Werke der letzten zwanzig Jahre in Hodlers Schaffen, einerlei ob es sich um grosse Komposition, um Landschaft, um Einzelfigur, um Bildnis oder um Ausdrucksköpfe handelt. Sein Werk zeigt eine grossartige Besessenheit und eine Ausschliesslichkeit, eine Konzentrierung, die wir, auch wenn wir sie nicht lieben, doch bewundern müssen. Es handelt sich dabei doch um Schöpferisches, sosehr es auch mit Opfern erkauft wird. Schliesslich ist keiner imstande, einen Körper in seiner Struktur und seinem Organismus nach (vielleicht äusserlichen) rhythmischen Gesetzen so blosszulegen und seine Funktion so fühlbar zu machen, wie Hodler. Sicher verfügt er nicht über jene Geistigkeit wie Munch, dem er manchmal, auf den ersten Blick gesehen, ähnlich scheint und keinesfalls bringt er das Maass an seelischem Ausdruck auf, das van Gogh in seinen grössten Werken gelang. Aber im Reiche der neuen Kunst gehört er zu ihnen, als der gewaltige Sturmheld, der den menschlichen Körper, als Formenausdruck betrachtet, neu erobert und der neue Symbole für das Landschaftsempfinden unsrer Zeit hinstellt. Mag diese Menschenkörperkunst im Quattrocento ihre Ahnen haben, mag dieses Landschaftsempfinden geographisch und national begrenzt sein, als neue Form ist auch dies etwas Grosses, und er gehört irgendwie zu diesen beiden anderen herrlichen Barbaren.

Was er dabei opferte, geht zunächst nur das Geheimnis seiner persönlichen Tragik an. Alle malerische Sensibilität ist in ihm ausgelöscht, alles was für uns die Dinge dieser Welt schön macht, Luft und Farbe und Atmosphäre, der sinnliche Reiz, Glück und Glanz unsres Erdendaseins, existiert nicht mehr für ihn. Seine Welt ist ein luftleerer Raum ohne Schatten und seine Kunst ist eine Freude für die Augen nur summarisch, nur in Bausch und Bogen, nur grossdekorativ genommen. Und seine Einzelform wird immer allgemeiner, das Detail immer felsiger und unbewegter. Es geschieht bei ihm heute nicht mehr, dass man beglückt wird von der Feinheit, mit der ein Gelenk, das plastische Volumen eines Kopfes, die Drehung eines Halses, der Blick, das Blicken eines Auges empfunden wurde. Keine Zärtlichkeiten mehr, nur noch Konstatierungen und Energien. Die grosse, einstmals schöne Linie seiner Komposition erstarrt langsam. Wie das weitergehen soll und weitergehen kann, weiss man noch nicht. Aber angesichts der Riesenleistung, die sein Gesamtwerk heute darstellt und der leidenschaftlichen Energie, mit der dieser Künstler gekämpft hat, fühlt man, dass es innen noch glüht und dass er noch Neues zu sagen hat. Das Goethewort, das sich heute, bei der Bilanz dieser Ausstellung, einem auf die Lippen drängt, das Faustwort:

„Weh, weh, Du hast sie zerstört die schöne Welt.
Ein Halbgott hat sie zerschlagen"

hat wohl noch keine endgültige Bedeutung für ihn. Mag er rund um sich herum alles vernichten, wie der Landsknecht, den er einst so gerne dargestellt hat, er ist doch nicht nur Landsknecht, sondern auch ein Feldherr, der aus dem Ruin noch Neues zu organisieren imstande sein wird. Seine nächsten Werke, an denen er arbeitet, werden es zeigen und zu neuer Betrachtung Anlass geben.

Emil Waldmann.

BERLIN IN DÜSSELDORF

Wie der Krieg in manch anderer Beziehung aus der Not eine Tugend gemacht hat, so kann der eigenartige, von Professor Max Schlichting ausgegangene Gedanke, die Grosse Berliner Kunstausstellung diesmal in Düsseldorf vorzuführen, nachdem die Heeresverwaltung den Glaspalast am Lehrter Bahnhof für ihre Zwecke in Ausspruch genommen hatte, als ein glücklicher bezeichnet werden, weil der Berliner Besuch in der rheinischen Kunstmetropole nicht nur die Künstler beider Städte miteinander verknüpft, sondern auch beiden Städten zum Vorteil gereicht. Und dass es möglich wurde, in wenigen Wochen aus dem von über zweihundert Betten belegten Lazarett im städtischen Kunstpalast ein wohnliches, ja prächtiges Ausstellungs-

Digitized by Google

heim wieder erstehen zu lassen, ist ein Verdienst des Akademiedirektors Professor Roeber, sogleich aber auch ein Beweis für die unverwüstliche Regsamkeit und Thatkraft unserer Künstler, die allen Kriegsnöten zum Trotz das grosse Werk zur bestimmten Stunde vollendet haben.

Ein Rundgang durch die einundsechzig grossen und kleinen Säle zeigt, dass die Berliner nach ihrer altgewohnten Methode ausgestellt haben, während die Düsseldorfer, die in ihrem eigenen Hause diesmal nur als Gäste erscheinen, durch Heranholen ihrer besten Kräfte und durch Ausnutzung der nach Norden, also günstiger gelegenen Räume des linken Flügels, imstande waren, weit repräsentativer aufzutreten. Die Ausstellung der Düsseldorfer erweckt den Eindruck des organisch Verbundenen, Bodenwüchsigen und wirkt überraschend, die Gruppe der Berliner, — abgesehen von den beiden Sezessionen, die, zum ersten Male von der staatlichen Kunstverwaltung anerkannt, mit eigener Jury einrückten und eine sehr anständige erste Besuchskarte abgegeben, — durchaus unorganisch und zusammengewürfelt. Das ist um so mehr zu bedauern, als hier eine einzigartige, kaum so bald wiederkehrende Gelegenheit, den Rheinländern gute Berliner Kunst vorzuführen, verpasst worden ist. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Düsseldorfer mit ihrer im Gesamteindruck ausgezeichneten Vorführung einen Sieg über Berlin errungen haben, aber es wäre ungerecht zu verschweigen, dass das Kräfteverhältnis sich beträchtlich zu Gunsten Berlins verschoben haben würde, wenn die hervorragendsten Künstler der Reichshauptstadt in ähnlicher Weise wie die führenden Meister Düsseldorfs als festumrissene Persönlichkeiten auf den Plan getreten wären. W. B.

* * *

THIJS MARIS †

Thijs Maris, der einzige noch Überlebende der drei Brüder Maris, ist achtundsiebzig Jahre alt in London gestorben. Manchen galt er als der bedeutendste der drei. Er erfreute sich einer sagenhaften Berühmtheit, der man nicht auf den Grund gehen konnte; denn nur wenig bekam man von ihm zu sehen. So überreich Jakob und Willem Maris in den holländischen Museen vertreten sind, so selten sind dort Werke ihres Bruders Thijs. Vielleicht, weil er sich schon früh von seiner Heimat losgesagt hatte und schliesslich völlig Engländer geworden war. Namentlich über seine spätere Art, die mit der Übersiedlung nach London im Jahre 1872 einsetzt, kann man sich nach den wenigen Proben kein Urteil bilden.

Meist sind es weibliche Köpfe, in nebelhafter Verschwommenheit, die weit über Carrière hinausgeht, bei denen man auch an Whistler erinnert wird und an die englischen Präraffaeliten.

Frühe Werke jedoch lassen den Kultus, den man mit dem Künstler getrieben, berechtigter erscheinen. So sieht man im Haager Gemeindemuseum ein „Bildnis eines Mannes", von einer Feinfühligkeit, dass in seiner Nachbarschaft ein Porträt, das der alte Israels gemalt hat, kalt und herzlos wirkt; in Amsterdam einen „Stadtwinkel", Häuschen, die sich in der von leisem Weihrauchduft und dem feuchten Geruch der Gärten erfüllten Dämmerung an eine alte Kirche lehnen; im Mesdagmuseum ein „Mädchen in einer Küche", Bilder von rührender Innigkeit der Empfindung. Ich glaube, irgendwo gelesen zu haben, dass Thijs als junger Mensch mit seinen Brüdern eine Rheinreise machte, und dass er der einzige war, dem Land und Kunst etwas sagten. Sicherlich ist in seinen Frühwerken etwas der deutschen Art Verwandtes.

Dagegen ist das berühmte „souvenir d'Amsterdam", das Thijs 1870 in Paris gemalt hat, ein Stück echt holländischer Malerei, ton- und schmelzreich, wenn auch ohne alle ausladende Breite. In diesem Stadtbilde hat er vielleicht seinem Bruder Jakob auf dessen eigenstem Gebiet übertroffen.

Sie waren einander sehr ungleich, die beiden Brüder. Jakob, ein Maltalent ersten Ranges, trotz einem Streben nach Vertiefung eine äusserliche Begabung, ein Virtuose. Thijs, ein feiner, den Palettenkünsten abholder Maler, ein Dichter in Linien und Tonwerten, bei aller Abkehr vom Naturalismus, die Natur doch vielleicht stärker empfindend, aber weniger robust begabt. E. H.

*

POUR LE MÉRITE

Die Zeitungen melden, dass Hans Thoma und Max Klinger den Orden Pour le Mérite erhalten haben.

Max Liebermann hat ihn nicht erhalten.

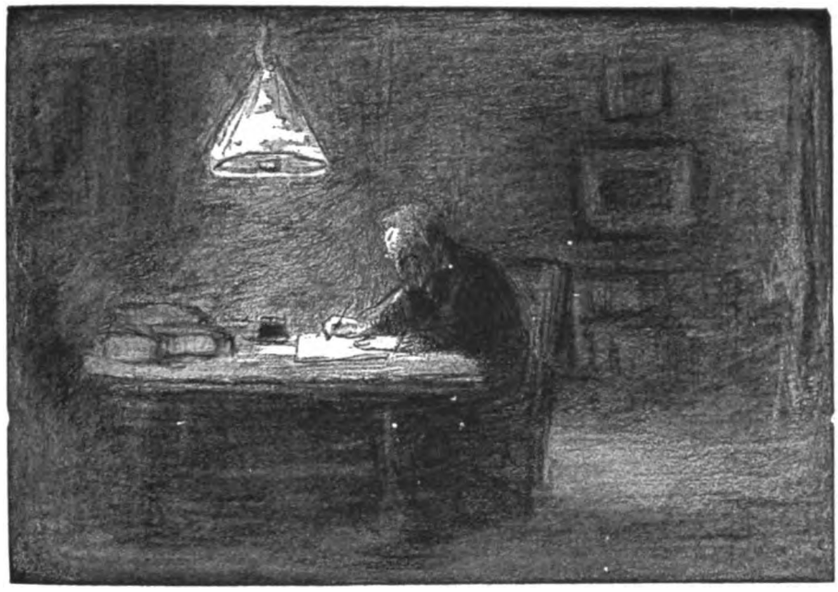
*

KUNSTVERSTEIGERUNGEN

In Rudolf Lepkes Kunst-Auktionshaus wird im Oktober die Sammlung des Freiherrn von Meiningerode-Allersburg versteigert, der erste Teil am 9. Oktober, der zweite Teil am 16. Oktober. Am 23. Oktober wird der zweite Teil der Sammlung des Barons A. von Oppenheim-Köln versteigert.

*

Digitized by Google



NEUE BÜCHER

Heinrich Tessenow: Hausbau und dergleichen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1916.

Wenn man die Summe der störenden und zerstörenden Eingriffe des Krieges in das Leben der schaffenden Menschheit überschaut, ist man versucht zu glauben, dass unsere Generation von der Geschichte dazu verdammt wurde, zermahlen und als Dünger einer kommenden Ernte in die aufgepflügte Erde gestreut zu werden. Auch unserer vielbeschrieenen Kultur ist nichts anderes beschieden, wofern wir nicht selbst eine neue Ernte zeitigen.

Man könnte nun vorschnell die Art dieser Ernte konstruieren und postulieren, und man hat es insbesondere für unsere „Kunst" und „Kultur" mannigfach gethan. Es ist nutzlos. Was auf dem Gebiet des Schaffens kommen muss, das kommt, ob postuliert oder nicht. Wohl aber kann man beobachten, was in der eignen Brust und der der Freunde still sich regt, und kann behutsam mitteilen, was man am eigenen Zeichentisch erfahren, wenn man weiss, dem gleichen Erleben anderer dadurch Worte zu geben.

Die Wucht der ersten Kriegsmonate liess alles nicht kriegerische Thun und Denken so sinnwidrig erscheinen, dass jeder den Griffel, Meissel oder Pinsel hinwarf und nach einem Schwert oder doch etwas Schwertähnlichem suchte. Und viele fanden ihren rechten Platz. In den übrigen regte sich allmählich die Erkenntnis, dass jeder an seiner Stelle treu zu sein habe; dass es dem Kriege nichts nütze, mit seinen Gedanken ums Ganze herum zu irrlichtelieren. Und so ergriff man seine Arbeit, auch seine künstlerische Arbeit wieder mit einer ganz neuen Kraft und Sammlung, gewissermassen auf Leben und Tod. Denn, das fühlte man, wer jetzt wertlos arbeitete, war selber doppelt wertlos.

Für die Arbeit des Architekten, auf die sich meine Erfahrung bezieht, kamen zwei äussere Umstände zu Hilfe:

Erstens: man hatte wieder Zeit. Angesichts der Unlust und später der Unmöglichkeit zur Bauausführung konnte man jene Musse aufs Projekt verwenden, jene Arbeitspausen einschalten, die zur Reife unerlässlich sind. Wohl gelingt eine Skizze, ein Einfall in der Hitze und dem Gedränge des Werktages. Jene Augenblickskizzen auf einem Fetzen Papier behalten ihren Intuitions-Wert. Aber planen heisst nicht skizzieren, planen heisst reifen, und reifen braucht Zeit, braucht Tag und Nacht, Tau und Sonne. Fast alle Sünden unsrer Baukunst, dies unfehlbare Versagen auch tüchtiger Baumeister und guter Bauabsichten beruht auf dem Mangel an Reife.

Als zweiter Umstand kam der Mangel an Hilfskräften zustatten. Das heisst: die Maschinerie war so gestört und zerstückt, dass man wieder seiber Strich um Strich ziehen musste. Und siehe da, Arbeiten, die man als mechanische auf andere abgeladen und nur korrigierend beaufsichtigt hatte, die bekamen unter dem eigenen Stift, unter der eigenen Feder unheimliches Leben, ja von ihnen ging geradezu das Leben aus. Jede Linie, jede Form, jede Proportion wurde wesentlich, das scheinbar Unwichtige wurde wichtig, wurde Wesen, und alles Unwesentliche löste sich auf in

Digitized by Google

nichts. Dies wahrhaft Wesentliche aber enthüllte solche Beziehungen zum Letzten der Kunst, dass ich diese Stunden stiller Arbeit nur andeutend nennen kann als ein Mysterium.

Rationell im fabrikationstechnischen Sinn ist solches Arbeiten nicht. Die eigene Arbeit ist, so betrachtet, zu teuer. Aber: ist Kunst denn rationell, ist ein Bauplan denn eine Fabrikation? Oder aber: ist es rationell das Wesentliche ungenügend herzustellen? Haben wir nicht in diesem Sinne vorher unrationell gearbeitet? Trägt doch — wie alles, so auch die Baukunst unsrer letzten Jahrzehnte den Stempel des guten Willens, des eifrigen Wollens und dabei der Unreife, der Unfertigkeit, der versäumten Gelegenheit. Und gerade die Werke unserer bekanntesten Architekten empfand man, je besser der Ansatz war, um so schmerzlicher als unfertig, als im Keime erfroren.

Und nun kommt mein Erlebnis, das so stark ist, dass ich fast glaube, es ist das Erlebnis der Zeit: die lebendige Kraft der Elemente.

Aus dem Elementaren, aus dem Einfachsten heraus müssen wir beginnen; was ein Fensterloch in der Mauer, was eine Mauerfläche, ein Sims, was eine Treppenstufe, was Fussboden, Wand und Decke eigentlich sind, das müssen wir erst wieder erfassen, erringen und sichtbar hinstellen. Einfach, bis zur Armut meinetwegen (was nimmermehr Nüchternheit bedeutet), aber lebendig, gefühlt bis ins Letzte hinein muss unsre Arbeit werden, sonst wäre uns besser, wir hätten einen Mühlstein um den Hals und ertränkten uns, sonst wäre uns besser, der Krieg hätte uns zu Dünger zermahlen, denn wir wären der wunderbaren Erhaltung nicht wert. Und wer mit der verfluchten Fixigkeit, wer mit toter Kunst weiter Handel treibt, wer das Lebendige und drum vielleicht Herbe dem Wohlgefälligen opfert, der versündigt sich an den heiligen und bittern Leiden dieser Tage. So allein auch kann vielleicht doch einmal wieder ein Niveau entstehen, ein Rahmen, innerhalb dessen und aus dem heraus auch das Talent seine Blüten treiben kann, ohne absurd und beziehungslos zu sein.

Auch die uns zeitlich nicht so fern liegende und durch Lehre uns nahe gerückte Tradition ist ein Fertiges, ein Reifes, das zu übernehmen nur für den Schnellkünstler möglich und nötig ist. Wer aber unter den eigenen Fingern das Leben jeder Linie, jeder Form knistern fühlt, wer das Zeichenblatt so lange vor den Augen hat oder das Mauerwerk so lange durchs Baugerüst heraufwachsen sieht, bis alles zusammen einen Klang hat, der bekommt Hochachtung vor den reifen Früchten vergangener Zeiten, er fühlt ihre Reife wie sommerlichen Duft, aber er kann seinen Baum nicht mit diesen Früchten behängen.

Zugleich mit dieser Erfahrung fiel mir das Buch Tessenows in die Hand, das von dieser Erfahrung aus unmittelbar verständlich, ohne diese Erfahrung gewiss unverständlich ist. Der Wert des Buches liegt darin, dass Tessenow nicht erst unter der Zucht des Krieges sich besonnen hat, sondern seinem Wesen nach das ist und hat, was wir uns nun erringen müssen. Er ist ganz bei der Sache, er ist ganz fabrikationsmässig unrationell und darum künstlerisch höchst rationell, er geht ganz auf das Wesen, ganz auf den Lebenswert der Elemente, er ist einfach bis zur Armut, so sehr, dass man wirklich von der genannten Erfahrung ausgehn muss, um den Klang dieser wenigen Linien zu erfassen. Er bildet jede Linie mit dem eigenen Stift und steigert diese Liebe zum eigenen Stift bis zum selbständigen Zeichenwert des einzelnen Blattes. Und wie ich uns Bauenden die Stille seiner Zeichenstube wünsche, so möchte ich ihm nun noch die Greifbarkeit der Mauer, das häufigere Erlebnis des Rohbaues, kurz die Sinnlichkeit, die Wollust des wirklichen Bildens wünschen, damit ein warmer Hauch dieser Sinnlichkeit die gezeichneten Striche nicht nur zur eurhythmischen Linie, sondern zum Symbol einer Wirklichkeit, einer Greifbarkeit mache. Eine der Zeichnungen, Seite 105, zeigt wirklich, dass ein Giebel mit einer Hausthür und drei Fenstern, ohne alle Zuthat, nur durch seine wohlerwogenen Elemente, ein vollwertiges Stück sein kann. Kaum wohlgefällig, eher arm als reich, aber vollkommen lebendig, vollkommen klingend, vollkommen reif.

Der Text des Buches ist geschrieben von jemand, der ganz an seiner Stelle steht und von da aus seine Probleme betrachtet. Das giebt immer neue Profile, es giebt auch wohl Verzerrungen, aber die meisten Profile sind nicht nur neu, sondern überzeugend, und in jedem Falle höchst anregend. Denn auch hier ist die Naivetät nicht wohlerwogene Selbsterziehung, sondern Natur.

Otto Bartning.

LISTE NEU ERSCHIENENER BÜCHER

Einführung in die moderne Kunst, von Fritz Burger. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Berlin-Neubabelsberg.

Das Museum au Pauvre Diable zu Maubeuge. Im Auftrage eines A. A. K., herausgegeben von D. Frh. v. Hadeln. Stuttgart, Verlag Jul. Hoffmann, 1917.

Rubens, der grosse Flame, eingeleitet von Artur Weese. Delphin-Verlag, München.

Ottomar Schwager: Aus der Satteltasche. Kriegsskizzen, erste Folge. Bulgarien, Türkei 1915-1916. Militärische Verlagsanstalt, München 1917.

Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol von Julius von Schlosser. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Wien 1916.

Digitized by Google

NICHT SCHÖN GENUG

Gussow konnte es einer jungen Dame, die er porträtierte, nicht recht machen, weil sie sich im Bilde nicht schön genug fand. Endlich wurde der Künstler ungeduldig und fragte: „Haben Sie eine Freundin, gnädige Frau, die Sie selbst für sehr schön halten?“ Die Dame bejahte und Gussow bat sie, diese Freundin zur nächsten Sitzung mitzubringen. Als die beiden Damen erschienen, forderte der Maler die schöne Freundin auf, den Platz auf dem Podium einzunehmen und begann schweigend dann nach ihr das Bildnis umzumalen.

✲

DESGLEICHEN

Zu Lenbach kam einst eine reiche, etwas eingebildete und nicht eben hübsche Dame. „Herr Professor“, sagte sie, „ich möchte mich von Ihnen malen lassen, ich möchte ein ähnliches und schönes Bild haben“. Lenbach erwiderte: „Ja, gnädige Frau, da müssen Sie sich schon für das eine oder das andere entscheiden“.

✲

CÉZANNES BESCHEIDENHEIT

Cézanne sagte einmal: „Es giebt zwei Arten von Malerei“, da ist zunächst die starke, die schöpferische, die zeugungskräftige Malerei — kurz, die meine.

Und dann ist da die Malerei der andern“.

✲

WHISTLER UND VELASQUEZ

Auf einem Diner fragte eine junge Malerin, die Whistler gegenübersass, ihren Tischnachbarn so laut, dass Whistler es hören musste: „Wer sind nach Ihrer Meinung die grössten Bildnismaler der Welt?“

Der Angeredete antwortete zögernd und etwas befangen: „Velasquez . . . und Whistler“.

Da mischte sich Whistler, die rechte Augenbraue hochziehend, ins Gespräch: „Wissen Sie, was Velasquez anbetrifft . . . ich weiss nicht recht“.

✲

DAS BILD UND DAS SONETT

Dante Gabriel Rossetti hatte ein Bild gemalt und dann ein Sonett darauf gedichtet. Hieran feilte er lange und trug es den Freunden immer wieder vor, bis er glaubte, es sei vollendet. Als er es auch Whistler vorlas, sagte dieser: „Famos! Wissen Sie, Rossetti, ich möchte Ihnen raten, statt des Bildes Ihr Sonett einzurahmen und an die Wand zu hängen“.

✲

DEGAS UND JACQUES EMILE BLANCHE

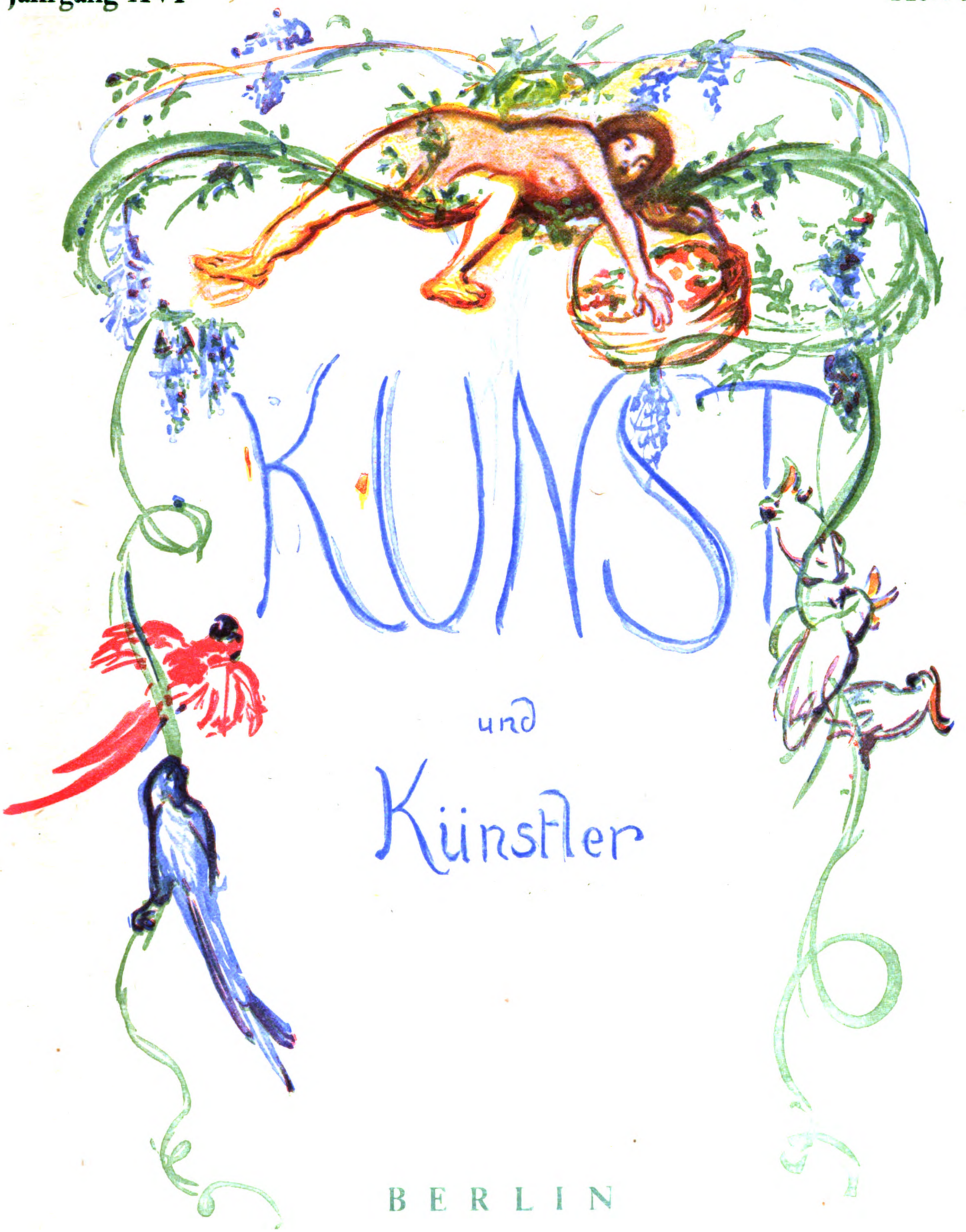
Als Degas sich noch nicht mit Blanche, von dessen Talent er anfangs viel gehalten hatte, überworfen hatte, kam eines Tages Blanche in ziemlich deprimierter Stimmung zu dem verehrten Meister. Sie redeten über Kollegen, und Blanche bemerkte im Laufe des Gespräches: „Ja, es muss für einen Maler schrecklich sein, wenn er merkt, dass er sein Talent verliert“. Degas konnte es sich nicht versagen zu entgegnen: „Und noch schrecklicher, wenn er es nicht merkt!“

✲

SECHZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft II



BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT II November 1917

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

AUFSÄTZE	Seite
Max Liebermann: Anschauung und Idee	45
Curt Glaser: Gustav Doré	49
Ferdinand Bulle: Hermann Haller	63
Felix Szkolny: Die Gewinnbeteiligung der Künster	72
Toni von Stadler †	74
Degas †	75
Chronik	76
Kunstausstellungen	77
Neue Bücher, besprochen von Karl Scheffler	78
Künstler-Anekdoten	82

ABBILDUNGEN	Seite
Hermann Haller: Sitzender weiblicher Akt	44
Gustav Doré: Fünfzehn Holzschnitte und Lithographien	49—62
Hermann Haller: Bildniskopf	63
—: Stehender männlicher Akt	65
—: Weiblicher Akt	66 und 67
—: Sitzender weiblicher Akt	69
—: Kinderakt	70
—: Weiblicher Akt	71
Gustav Doré: Sechs Holzschnitte	72—81

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

HERMANN HALLER, SITZENDER WEIBLICHER AKT

Digitized by Google

ANSCHAUUNG UND IDEE

VON

MAX LIEBERMANN

Lichtwark erzählte mit Vorliebe die Geschichte von den drei alten Stiftsfräulein, die die Bibel zusammen lasen und auf die Frage, ob sie auch alles verständen, antworteten: „Was wir nicht verstehen, erklären wir uns."

Mit Phrasen und wären sie auch noch so lang und noch so volltönend, kommen wir nicht weiter: wollen wir zum Verständnis der Kunst vordringen, müssen wir versuchen, unsere Empfindungen, wie Kant sagt, auf Begriffe zu bringen. Das Ausdrucksmittel der bildenden Kunst ist die Form: aus ihr müssen die Empfindungen, sofern sie künstlerisch sind, hervorgehen. Daher scheidet die mechanisch gewordene Form bei ästhetischen Untersuchungen von vornherein aus, und es kann sich nur um die Form handeln, aus der geistiges Leben zu uns spricht. Da nun der Gegenstand aller Malerei die Darstellung der Natur ist, zo kann das seelische Leben nur auf dem Verhältnis des Künstlers zur Natur beruhen.

Wenn wir von Malerei sprechen, meinen wir immer gute Malerei, das ist die Malerei, die uns als gut erscheint, denn ein Beweis dafür, dass sie gut ist, kann nicht erbracht werden, wir können nur durch Gründe den Leser überzeugen wollen, dass die Malerei, die uns gut scheint, auch gut ist.

Dürer sagt: „Die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie" wobei ihm das Genie — da er selbst eins war —, bedingungslose Voraussetzung ist, und er damit Goethes Ausspruch bestätigt, dass, „wenn Künstler von der Natur sprechen, sie, ohne sichs bewusst zu werden, immer „die Idee" subintelligieren." Der Künstler sieht mit dem leiblichen und geistigen Auge. Sein Sehen ist seherisch: indem er die Natur anschaut, erkennt er sie, was Leibl mit den Worten meinte: „Wenn ich male, was ich sehe, male ich die Seele mit." Unbewusst subintelligiert er die „Idee", denn wäre sein Sehen nur ein physisches, so wäre sein Malen nur ein mechanisches Abmalen der Natur. Künstlerisches Sehen ist daher immer leibliches und geistiges Sehen zugleich: die Anschauung schliesst die begriffliche Erkenntnis ein. „Ein Mensch kann sich nicht ankleiden oder seine Ideen werden sogleich gekleidet und kleidet er sich wie ein feiner Mann, so stehen sie alle vor seiner Einbildung da, artig und fein, wie er selbst." (Sterne in „Tristam Shandy").

Digitized by Google

Ich bin auch von wohlwollender Seite — die übelwollende Kritik übergehe ich, denn sie will nicht überzeugt werden, sondern sie will nur schimpfen, — scharf angegriffen worden, weil ich in „Die Phantasie in der Malerei" geschrieben habe, dass alle Kunst der Anschauung entspringe. Ich habe damit nicht etwa den ideellen Ursprung der Kunst leugnen wollen, sondern ich wollte sagen, dass nur die von Anschauung geschwängerte Idee zeugungsfähig sei, die Idee muss den Keim zur Gestaltung in sich tragen. Wenn Delacroix in seinem Tagebuch Ideen zu Bildern notiert, die ihm bei der Lektüre gekommen sind, so sind sie ebenso der Anschauung entlehnt, als wenn er den Löwen, den er im zoologischen Garten sieht, malen will. Nur kommt ihm in diesem Falle die Idee aus der direkten Anschauung der Natur, in jenem aus der indirekten, das heisst aus dem Gedächtnis. Aber — und hierauf kommt es in einer ästhetischen Untersuchung allein an — die Idee wird erst zu einer künstlerischen, wenn sie im Kopfe des Künstlers plastischen Ausdruck gewonnen hat, wenn die Empfindung Form geworden ist.

Leibniz, der Philosoph, fügte dem Diktum der Scholastiker „nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu" nisi intellectus ipse hinzu, aber Lionardo schrieb auf einer Zeichnung, die in den Uffizien aufbewahrt wird „ogni cognizione comincia da sentimenti." Der Maler erschaut die Natur, er durchaut sie, und sofern er ein Künstler ist, ist sein Schauen ein schöpferisches: aus der Nachahmung der Natur wird in der Form seiner Nachahmung eine neue Schöpfung, denn sie giebt nicht nur den Geist der Natur sondern auch den Geist des Künstlers wieder. Und gerade das Schöpferische ist die unüberbrückbare Kluft, die den Kunsthandwerker vom Kunst-Maler trennt: dieser schafft aus der Natur ein Neues, noch nicht Existierendes, jener, indem er die Natur kopiert, höchstens einen Abklatsch der Natur. In der schöpferischen Auffassung der Natur unterscheidet sich der Maler von dem geschickten Handwerker, der ihm in Kunstfertigkeit oft genug über ist.

Die schöpferische Phantasie ist allen Künsten gemeinsam, aber sie wird erst gestaltend, wenn sie zugleich mit der Idee die Ausführung für die Idee erfindet: die dichterische Phantasie erfindet für die Sprache, die musikalische für die Töne und die malerische für Form und Farbe.

Schon die Alten nannten die Malerei stumme Poesie, präziser könnte man sie stumme Lyrik nennen, da in ihr das subjektive Empfinden des Künstlers am klärsten zum Ausdruck kommt, und insofern muss jeder Künstler — ob Dichter oder Musiker oder Maler, — Lyriker sein. Das hat mit dem Stoffe, den er behandelt, nicht das geringste zu schaffen. Rembrandts geschlachteter Ochse im Louvre ist ebenso ein lyrisches Gedicht wie die Geburt der Venus von Raffael; der grössere Maler wird auch der grössere lyrische Dichter sein, dem die grössre, stärkere „Phantasie für die Wahrheit des Realen" verliehen ist.

Aber der Künstler schafft nicht nur die Form, sondern auch die Wirklichkeit, denn er sieht sie ja nicht wie sie ist, sondern wie sie ihm erscheint. Mit dem Auge des Künstlers die Natur anschauen, bedeutet also, dass er sein Bild als Wirklichkeit in der Natur sieht.

Die Kunst ist nicht, wie die Ästhetik lehrt, das Spiegelbild der Natur, sondern sie ist das Spiegelbild des Künstlers, oder, wie Plotin es wundervoll ausdrückt: „der Marmorblock wird zum Götterbild, indem sich die Gestalt, die im Geiste des Künstlers gegenwärtig ist, dem Stoffe eindrückt." Die Form liegt im Kopfe des Künstlers fertig, bevor das Werk durch irgend einen äusseren Umstand ans Licht der Welt kommt. Das gilt vom grössten Idealisten wie vom grössten Realisten, von Raffael und Rembrandt ebenso wie von Menzel oder Manet, denn wodurch anders als durch den Geist ihres Schöpfers unterscheidet sich das Werk des einen von dem des anderen, da doch alle Werke die sie gleicherweise umgebende Natur wiedergeben.

Zwischen dem schöpferischen und dem reproduzierenden Künstler ist ein Art- und nicht ein Gradunterschied, wie sogar noch Goethe annahm, wenn er sagt: „die Malerei ist die lässlichste von allen Künsten, weil eine technische, obgleich geistlose Ausführung den Ungebildeten wie den Gebildeten in Verwunderung setzt, so dass sie sich also nur einigermassen zur Kunst zu steigern braucht, um in einem höheren Grade willkommen zu sein." Nein, das fehlende schöpferische Genie lässt sich durch kein noch so erhöhtes Handwerk ersetzen. Dafür ist Goethes eigenes Schaffen bester Beweis. In seinem Hause zu Weimar hängen zwei Zeichnungen Goethes, Christiane schlafend und die andere, wie der Herzog und sein Gefolge von der Jagd heimkehrend sich auf Betten und Sofa niedergeworfen haben. Beide Zeichnungen stehen technisch durchaus auf der Höhe der damaligen Produktion, aber wenn wir es nicht wüssten, dass sie von Goethe sind, würden wir ihren Verfasser nicht daran

Digitized by Google

erkennen. Vergleichen wir damit die beiden Gedichte, die dieselben Stoffe wie die Zeichnungen behandeln. „Der Besuch“ und „Ilmenau“: keine Zeile könnte von einem andern als von Goethe herrühren, eine jede atmet sein Genie. Goethe, als geborener Dichter, fasste die Natur poetisch auf, während er als geschickter Dilettant als Zeichner nur Kopist der Natur war.

Die schöpferische Form entspringt immer der Auffassung der Natur, wobei es ganz gleichgiltig ist, ob der Künstler sie unmittelbar der Natur oder mittelbar aus dem Gedächtnis der Natur entnimmt. Nur die Form ist schöpferisch, die der Künstler aus erster Hand, das heisst aus der Natur hat, anders wäre sie ja nur Reproduktion einer schon vorhandenen Form, also keine originale Form mehr. Und es leuchtet von selbst ein, dass nur die originale Form eine schöpferische sein kann, denn nur sie giebt die Naturauffassung ihres Schöpfers wieder. Das soll nicht etwa heissen, dass jeder Meister neue Formen erfindet, sondern die vorhandenen werden unter seiner Hand zu neuen Formen, indem er ihnen seinen Geist aufprägt. Lessing, Goethe oder Schiller erfinden nicht etwa neue Worte, aber ihr Geist schafft aus dem überkommenen Sprachschatz eine Lessingsche, Schillersche, Goethesche Sprache.

Eine vollendete Form kat'exochen kann es daher nicht geben. In jedem Meister vollendet sich seine Form, in Raffael die Raffaelische wie in Rembrandt die Rembrandteske Form, was Schelling höchst geistreich, wenn auch nicht ganz philosophisch in die Worte kleidet: „Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden, und dieses ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst.“

„Stirb und werde!“ Alle Kunst bewegt sich in den Grenzen zwischen der typisch allgemeinen und der inviduell charakteristischen Form: sie strebt zum Typus, wenn sie sich vollendet, aber ihre Vollendung trägt den Todeskeim in sich und, wie der Greis am Ende seiner Tage, geht sie an Blutleere und Mangel an pulsierendem Leben zu Grunde. An ihre Stelle tritt die neue, inviduelle Form, erzeugt aus der frischen Berührung des Künstlers mit der Natur. Und dieser Prozess des Werdens und Vergehens, der die Kunst ausmacht, vollzieht sich in der Form mit jedem neuen Künstler von neuem, denn in jedem Künstler vollendet sich die Form, und sie ist vollendet, wenn der Künstler in ihr das ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen, und das ist nicht, wie Schelling sagt, im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst, sondern das letzte Ziel der Kunst ist das Charakteristische.

Ich bin in der glücklichen Lage, als Eideshelfer hierfür keinen Geringeren als Schiller anführen zu können, der 1797 im dritten Jahrgange der „Horen“, drei Aufsätze Hirths veröffentlichte — und er würde sie nicht veröffentlicht haben, wenn er ihren Inhalt nicht gebilligt hätte — aus denen ich folgendes hersetze.* Hirth schreibt: „Dass ich mit Winkelmann nicht übereinstimme, wenn er das erste Gesetz der bildenden Künste bei den Alten in eine stille Grösse setzt. Zweitens: dass auch Lessing sich täuschen liess, indem er die Schönheit als erstes Gesetz der bildenden Künste aufstellen wollte. Drittens: dass das ganze Altertum Herrn Lessing widerspricht, wenn er Wahrheit und Ausdruck als streng zu beobachtende Gesetze verwirft. Viertens: dass, was die Alten unter Vollkommenheit oder Schönheit der Kunst verstanden, nichts Anderes war als Charakteristik“.

Weshalb ich diese Sätze zitiere? Weil sie hier ebenso richtig wie aktuell erscheinen, heut zu Tage, wo die jüngste Richtung in der Kunst — deren Matadore bezeichnender Weise, längst das Schwabenalter überstanden haben — den Naturalismus glaubt überwunden zu haben, indem sie die Charakteristik und die Naturwahrheit der sogenannten Schönheit zum Opfer bringt. Allerdings ist charakteristisch nur ein relativer Begriff, und jeder Maler wird behaupten, dass er seine Vision von der Wirklichkeit so charakteristisch als möglich im Bilde wiedergäbe, der Kubist, der aus seinem menschlichen Kopf ein Dreieck macht, ebenso so sehr wie der Futurist, der aus einem Pferde ein mehr dem Känguruh ähnliches Wesen zaubert. Beide behaupten, dass sie die Natur so sehen wie sie sie darstellten, und wenn wir die Natur anders sähen, so wäre das unsere Schuld, da wir ihre Formensprache ebenso wenig verständen, wie wir vor fünfzig Jahren die Impressionisten nicht verstanden hätten. Ich könnte nun mit Lichtenberg erwidern: „Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstossen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?“ Doch selbst zugegeben, dass ich vielleicht zu dumm, jedenfalls zu alt zum Umlernen bin — „in einem gewissen Alter muss man mit Bewusstsein stehen bleiben“ — in einem Punkte werden mir selbst die enragiertesten Futuristen recht geben müssen, dass ihre Götter Cézanne und van Gogh stets bemüht gewesen sind, die Natur so treu wie möglich darzustellen.

* Das Heft der „Horen“ verdanke ich der freundlichen Hülfe des Herrn Prof. Dr. Hans Mackowsky.

Digitized by Google

Beide haben nie einen Strich anders als vor der Natur gemalt, sie waren auf ihre individuelle Art ihr gegenüber so pietätvoll wie Menzel oder Leibl, was, wenn man es nicht aus ihren Bildern sähe, mit zahllosen Äusserungen in ihren Briefen bewiesen werden könnte. Bernard, der begeisterte Schüler Cézannes, sagt geradezu, dass dem Meister ein anderes Bestreben des Malers, als die Natur wiederzugeben, sinnlos erschienen wäre. Und van Gogh wurde irrsinnig aus Verzweiflung, die ihn schliesslich zum Selbstmord trieb, weil er sich in seinem grenzenlosen Streben nach Naturwahrheit getäuscht wähnte. Und wie in den Bildern von Cezanne, so ist selbst in van Goghs spätesten Bildern, die er schon im Irrenhause malte, dieses Streben nach äusserster Wahrheit gerade das, was die Unvergänglichkeit ihrer Werke sichert. Woher nun bei ihren Nachahmern diese Pietätlosigkeit der Natur gegenüber? Weil sie mit dem Verstande malen wollen, während Cézanne und van Gogh als Genies naiv das malten, was sie sahen. Weil sie nicht die Kunst, sondern das Muster lieben, weil sie aus dem Grunewald oder der Lausitz Südfrankreich machen wollen: das Problematische und daher Unvollkommene in der Form ahmen sie nach, ohne zu begreifen, dass die Fehler ihrer Vorbilder deren idealem Streben nach dem Höchsten entstammen und daher nicht nur entschuldbar, sondern geradezu notwendig sind. Ihr Geist wollte die Fesseln der Tradition sprengen, nachdem sie sie überwunden hatten, sie wollten über sie hinaus, aber ihre Nachahmer wollen sie überspringen, ohne sie in sich aufgenommen zu haben. Wie in der Natur, so giebt es in der Kunst keine gewaltsamen Sprünge, sondern nur gesetzmässige Entwickelungen, nur auf der Tradition und in ihr kann sich das Talent entwickeln. Wer aber uns glauben machen will, dass wir im Zeitalter der Zeppeline und Unterseeboote zur Hottentottenkunst zurückkehren müssen, ist ein Narr oder ein Betrüger oder beides zusammen.

„Das Höchste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheit", in dem Streben nach Wahrheit treffen in der That die Meisterwerke aller Zeiten und Völker zusammen: der Dorfschulze im Museum zu Kairo wie der Wagenlenker in Delphi, der Papst Leo des Raffael mit einem Tizian oder einem Rubens, Rembrandt und Franz Halz, Velasquez und Goya, Menzel und Manet. Was aber kann die künstlerische Wahrheit anders sein als die formgewordene Persönlichkeit des Künstlers? Daher ist sie die höchste Qualität des Kunstwerks. Natürlich beruht sie nicht in der mehr oder weniger getreuen Wiedergabe der Natur, sie ist nicht Sache der Beobachtung, sondern höchster Intuition. Ja, ich möchte sogar behaupten, dass die künstlerische Wahrheit gerade darin beruht, worin der Künstler von der Natur abweicht, im Umdichten der Wirklichkeit. Je mehr er die ihm eigentümliche Vorstellung von der Natur zum Ausdruck bringt, desto wahrer ist er, denn desto mehr offenbart sich in seinem Werke seine Persönlichkeit. Und nur so erklärt sich das Phänomen, dass gerade der naturalistische Maler die Natur weniger „abmalt" als der sogenannte idealistische: wir brauchen nur einen Kopf oder eine Hand von Raffael mit einem Tizian oder Tintoretto, einem Rubens mit Rembrandt, van der Helst mit Franz Hals, Ingres mit Manet zu vergleichen. Im Louvre hängt Olympia neben Ingres Porträt einer Dame mit ihren beiden Töchtern; kein Beschauer wird leugnen können, dass jede Einzelheit auf dem Ingres der Wirklichkeit unendlich näher kommt als Manet. Und trotzdem erscheint der Manet viel wahrer, weil er — unwahrer ist. Denn was uns im Kunstwerk als wahr erscheint, ist nicht die Wirklichkeit, sondern die Kunst. Natürlich darf über der subjektiven die objektive Wahrheit nicht verloren gehen, denn sonst würde das Charakteristische verloren gehen. Mit welchem anderen Masstab als dem der objektiven Wahrheit könnten wir die subjektive Wahrheit messen? Nur der Vergleich mit der Natur kann uns von der Wahrheit der künstlerischen Darstellung überzeugen. Und aller ästhetischer Genuss beruht gerade auf dem Überzeugenden der Darstellung von der Natur.

Die künstlerische Wahrheit beruht nur in der Idee und daher ist die allgemein verbreitete Ansicht falsch, dass durch die Wahrheit die Idealität verloren ginge. Alle grössten Künstler werden mit den Jahren immer wahrer und daher ihre Werke mit dem Alter immer jünger, was Schiller in einem Briefe an Humboldt von sich selbst konstatiert: „Wie ich im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, nun im Wallenstein will ich es probieren und durch die blosse Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nämlich) entschädigen". Die sentimentalische Idealität ist nur die sogenannte, die echte und im eigentlichen Sinne des Wortes wahre Idealität ist im Gegensatze zu ihr immer naiv: sie will nicht mehr als sie kann; mit andern Worten: in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister. Und wenn Goethe als Höchstes vom Genie Wahrheit fordert, so heisst

Digitized by Google

das vorzüglich Wahrheit gegen sich selbst, das Höchste ist das ihm zu erreichen Höchste. Und nur zu oft ist Idealität nur ein anderer Ausdruck für Nichtkönnen.

Kunst steckt nicht in der Natur, wie Dürer meint, sondern in der Seele des Künstlers: wer sie aus der Seele heraus kann reissen, der hat sie.

Die Natur ist nicht das Sujet, das Subjekt, sondern das Objekt der Kunst, sie ist der Stickrahmen, in dem der Künstler seine Empfindungen und Gefühle hineinwebt. Sie bietet ihm die Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kraft; in diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Goethe alle seine Gedichte Gelegenheitsgedichte nannte, die Natur ist nur der zufällige Anlass für den Ausdruck der Empfindungen des Künstlers, die, wenn er Maler ist, der Ausdruck seiner ihm innewohnenden Form sind. Die ihm eigentümliche Form liegt in ihm von der Geburt an, sie ist die Urzelle, aus der sich sein Genie entwickelt, wofür ich freilich keinen andern Beweis erbringen kann, als den der Notwendigkeit, gerade so wie Kant das Dasein Gottes nur mit der Notwendigkeit seiner Existenz bewiesen hat. Aus dieser Urzelle entwickelt sich die Form für die Wirklichkeit, sie zwingt ihm das Bild auf, das er von der Wirklichkeit darstellen muss. Denn das unterscheidet den echten Künstler vom Kitschmaler, dass er nicht anders malen kann, als er malt, während der Kitschmaler malt, wie es die Mode verlangt. Daher sind alle Regeln und Vorschriften der Ästhetik, und kämen sie von der höchsten Autorität, sinnlos; das Genie wirft sie über den Haufen, da es sein eigener Gesetzgeber ist und nur dem Gesetze folgt, nach dem es angetreten."

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „DON QUICHOTTE"

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ

VON

CURT GLASER

Die Stilgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ist noch ungeschrieben. Es hat noch niemand den Versuch unternommen, das Nebeneinander und Nacheinander widersprechender Richtungen im Zusammenhang zu deuten und die Beziehungen klarzulegen, aus denen ein historisch überschaubares Gewebe sich aufbaut. Noch herrscht überall das Chaos. In rascher Folge scheint eines das andere abzulösen und zu verneinen. Was gestern als einzige Wahrheit gepriesen wurde, ist heut schon fast der Vergessenheit anheimgefallen, und das Morgen zeugt andere Ideale, die vielleicht das eben noch Verachtete in neuen Glanz emporheben. So konnte es kommen, dass der Name eines Künstlers in zwei Welten gefeiert war, um nach wenigen Jahren ebenso allgemein verleugnet zu werden und endlich, nachdem drei Jahrzehnte über seinem Grabe dahingegangen sind, langsam wieder zu verdienter Schätzung aufzusteigen.

Dies ist das Schicksal des Zeichners Gustave Doré. Eine Zeit, der die neuen Begriffe der Buchkunst, des Buchschmuckes heilig waren, musste seine freien und lebendigen Zeichnungen, die ganz gewiss jede ornamentale Beziehung zu dem Satzbild vermissen liessen, als Feind ihrer Ideale in Grund und Boden verdammen. Aber nachdem allmählich die Erkenntnis von der öden Unfruchtbarkeit der archaisierend dekorativen Buchillustration zu dämmern begann, und die lebendige Zeichnung sich wiederum Eingang in das Druckwerk zu schaffen suchte, konnte auch der Geschmack an den Werken eines Zeichners, der wie keiner vor ihm oder nach ihm die Gabe des Illustrators besass, aufs neue erwachen. Man sah mit anderen Augen und ohne theoretische Voreingenommenheit die leblosen Linienspiele der englischen Präraffaeliten, die eine neue Inkunabelzeit heraufzuführen unternahmen, die jede technische Neuerung als kunstfeindlich ablehnten und den Gang der Zeit aufhalten zu können meinten, indem sie die Maschinen verbannten und anstatt mit der Post und Eisenbahn die Erzeugnisse ihrer Presse auf Karren in die Hauptstadt schaffen liessen.

Der dekorative Reiz, die handwerkliche Schönheit der englischen Drucke soll nicht geleugnet werden. Aber es sind erborgte Schönheiten, es sind die dekorativen Zusammenhänge, die vierhundert Jahre zuvor aus einer zeitlichen Bedingtheit natürlich hatten entstehen müssen, die nicht durch künstliche Wiederholung, auch nicht durch die treueste Wiederherstellung der handwerklichen Voraussetzungen zu einer wirklichen Lebensfähigkeit erweckt werden können. Zu bald enthüllt sich die Armut eines ornamentalen Linienspiels, das einer archaisierenden Geste seine Entstehung verdankt, und man atmet gleichsam befreit auf, wenn man eine Seite mit Zeichnungen Dorés daneben legt, die in ihrer überquellenden Lebendigkeit der kaltherzigen Unnatur englischer Präraffaelitenkunst die deutlichste Absage leisten. Und doch konnten die Bücher der Morris und Burne-Jones, Crane und Beardsley vor nicht langer Zeit als das Evangelium einer neuen Kunst gepriesen werden und fanden zumal bei uns in Deutschland begeisterte Aufnahme und Nachfolge in einem kunstgewerblichen Buchschmuck, dessen Spuren nicht so bald wieder aus den Erzeugnissen unserer Druckpressen zu tilgen sein werden.

Die neue Buchkunst stand in engstem Zusammenhang mit der allgemeinen kunstgewerblichen Bewegung, die als Reaktion eines puritanischen Naturalismus gegen jede romantische Neigung der vergangenen Zeit zu verstehen ist. Heut durchschauen wir leicht die Erfindungsarmut einer nüchternen Reissbrettkunst, der Phantasie und Ornament gleichermassen verpönte Begriffe gewesen sind. Und wir beginnen wieder, die grossblumigen, gestickten Teppiche zu lieben und die geschweiften Nussbaumsofas mit dem fahrigen Rokokoschnitzwerk, die vor noch nicht langer Zeit aus den Wohnungen der Wohlhabenden in die Trödlerläden wandern mussten. Diese neue Stimmung musste auch der Kunst des Doré günstig sein, die lange Zeit verachtet und beinahe vergessen war, bedeutete sie doch die klassische Verkörperung des Geistes der fünfziger und sechziger Jahre, der Zeit zwischen dem Biedermeier und dem zweiten

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „JUIF ERRANT"

Kaiserreich, für die eine Stilbezeichnung bisher noch nicht gefunden wurde. So würdigte man die Bücher Dorés, die lange Zeit unbeachtet beiseite gestanden hatten, wieder eines Blickes. Und man erlebte eine Überraschung, denn siehe da! man fand einen Künstler. Man hatte es kaum erwartet, denn der Name weckte die Erinnerung an grosse Folianten, die auf dem Tisch in der guten Stube ein unliebsames Verkehrshindernis bildeten, an die Bibel, den Dante mit ihren blattgrossen Illustrationen, deren Betrachtung mehr Mühe als Vergnügen bereitete. Es waren Dorés spätere Werke, die seinen Weltruf begründeten, die aber eine rasche Trivialisierung seiner Kunst

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

bedeuteten und den Nachruhm des Zeichners eines wohlverdienten Glanzes beraubten. Diese Werke heut retten zu wollen, wäre ein Unrecht nicht zuletzt an der eigentlichen Kunst Dorés selbst. Wohl spürt man noch in ihnen die Hand eines nicht gewöhnlichen Zeichners, vermag die Fülle der Eingebungen einer stets lebendigen Phantasie zu bewundern. Aber das krause Ungestüm einer genialischen Jugend ist schnell geglättet. Eine banale Anmut, eine sentimentale Liebenswürdigkeit verbürgten den ungeheuren Erfolg bei einem kunstfremden Publikum.

Ein Talent, das so verflachen konnte, gehörte gewiss nicht einem ganz grossen, schöpferischen Geiste. Es ist das Zeichen wahrer Meisterschaft, dass sie mit den Jahren wächst, dass sie im Alter erst ihre schönste Reife und Fülle offenbart. Aber es wäre ein Unrecht, an den Wenigen, Auserlesenen, deren künstlerisches Kapital reich genug ist, bis in ein hohes Alter sich zu steigern, alle Übrigen zu messen, und man mag sich umgekehrt vorstellen, welches Bild von Dorés Schaffen bliebe, wenn das Geschick vor Ablauf der fünfziger Jahre ihm den Griffel aus den Händen genommen hätte. Wir hätten die Hefte mit Lithographien, hätten den Rabelais und den Balzac und ein paar andere Bände mit Holzschnitten, und Doré würde in der Geschichte weiterleben als der geniale Illustrator, als der bilderreichste Kopf des neunzehnten Jahrhunderts.

Wohl vermöchte ein scharfes Auge schon in diesen frühen Werken die Gefahren einer hemmungslosen Phantasie zu erkennen, würde den Abstand bestimmen von der strengen Meisterschaft eines Daumier, der gesunden Selbstbeschränkung Gavarnis. Und doch besteht Doré neben den beiden klassischen Meistern der französischen Lithographie mit seinem übersprudelnden Erzählertalent, das keine Grenzen kennt, das wie aus einem Zauberfüllhorn immer neue Einfälle schüttet, die sich in quellender Fülle über seine Blätter ergiessen. Da ist ein Wogen und Strömen schwellender Formen, ein üppiges Drängen wie in einem wuchernden Blumengarten. Der Stift des Zeichners kann sich nicht genug thun. Jeder Winkel des Blattes wird genutzt. Die Massen scheinen nach vorn über die Ränder zu quellen und verlieren sich nach rückwärts in alle Weiten.

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

Beim Durchblättern der Hefte mit Lithographien, die um das Jahr 1850 der kaum Zwanzigjährige geschaffen hat, kann man eine erste Vorstellung gewinnen von der einzigartigen Begabung dieses wahren Wunderkindes der Phantasie. Man staunt, wie diese Hefte durch Jahrzehnte vergessen werden konnten, nachdem sie einmal berühmt und beliebt gewesen sind, und man versteht es nur, wenn man sie als Ausdruck jener Spätromantik nimmt, die zu verachten in den Zeiten des konsequenten Naturalismus zum guten Ton gehörte. Erhielt doch auch das Wort Phantasie einen neuen Sinn, wurde jene Gabe des inneren Gesichtes, die aus dem Nichts ein Leben

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „RABELAIS“

zeugt, in Acht und Bann gethan und der Literatur verdächtigt. Aber aus den Heften Dorés springt der Begriff in seinem alten und unvergänglichen Sinne wie ein lebendes Wesen wieder entgegen. Doré ist der Victor Hugo der Zeichnung. Er hat nicht Zeit, bei jedem Detail der Wirklichkeit zu verweilen, wie Zola es vermochte. Ihm genügt ein flüchtiger Blick. Kaum dass er die Hauptpunkte einer realen Situation erhaschte. Sofort beginnt seine Phantasie ihr Netz zu spinnen, und sie schafft eine neue Wirklichkeit, die niemals existierte, die aber die innere Überzeugungskraft einer ganz aus einem schöpferischen Ingenium entsprungenen Welt besitzt.

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, LITHOGRAPHIE AUS „LA MÉNAGERIE PARISIENNE"

In zwei lithographischen Heften hat Doré das Paris seiner Zeit verewigt. Er fasst nicht wie Daumier den Einzelnen als Typus, als Repräsentanten einer Gattung. Er giebt überall die Fülle, er sucht die Stätten, wo die Menschen sich drängen, die Massen sich stauen, wo in der gemeinsamen Bewegung einer Menge ihr inneres Wesen, ihr Charakter sich offenbart. Daumier legt gleichsam das Innere des Menschen bloss, er ist Dramatiker, Seelenkünder. Doré bleibt an der Oberfläche. Ihn interessiert das Kleid und die Geste mehr als die innere Anteilnahme, die ihm selbst kaum gegeben ist. Man soll nicht Tiefe erwarten, wo Breite herrscht. Und wenn der Vergleich mit Daumier immer wieder sich aufdrängt, so soll man nicht den Geringeren verdammen, weil er neben dem Grössten nicht standhält. Daumier ist ein Genie der Zeichnung. Sein Strich ist überall knapp und prägnant. Man könnte jede seiner Figuren in plastische Form übersetzen, so sicher und streng ist sie durchempfunden. Rechnet man der einzelnen Gestalt in einem Blatte des Doré ebenso nach, so zerfällt sie haltlos in ihre Teile, ein Arm sitzt schlecht, es fehlt an dem Zusammenhang zwischen Rumpf und Extremitäten. Aber man soll nicht so ins Einzelne gehen. Man thut unrecht, den Eindruck des Ganzen zu zerstören, indem man es in seine Teile auflöst, die an sich gleichgültig sind und nur aus ihrer Beziehung zum Ganzen Sinn und Bedeutung erhalten.

Das eine der Pariser Hefte Dorés nimmt das Publikum der verschiedenartigen Schaustellungen einer Grossstadt zum Gegenstand. Auch Daumier hat sich oft mit den Zuschauern der Theater beschäftigt. Aber er bleibt Dramatiker, auch wo er

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, LITHOGRAPHIE AUS „LES DIFFÉRENTS PUBLICS DE PARIS"

den Blick von der Bühne rückwärts wendet. Er zeichnet in der leidenschaftlichen Geste des Einzelnen die Empfindung der Menge, die er als solche nur eben andeutend behandelt. Doré ist jedes Pathos fremd. Ihn interessiert nur das Hin und Wieder der Richtungen, die Fülle der Bewegungen, die Vielgestalt der Typen, die grotesken Formen eines Gedränges. Seine Kunst ist das Gegenteil von Konzentration, sie findet nicht leicht Genüge, giebt immer noch mehr und leicht ein Zuviel. Es quillt über die Ränder; wo ein Geländer ist, hängen die Menschen darüber; ein Motiv wird nicht als solches zu höchster Intensität gesteigert, sondern durch Wiederholung eindrücklich gemacht. Vier Elefanten strecken ihre Rüssel aus dem Käfig des Tiergartens, der eine fasst einen Hut, der andere eine Perücke, der dritte ein Taschentuch, der vierte gar ein Kind, das hinten bei der Hose gepackt wird und schreiend und zappelnd in der Luft schwebt.

So wird eine Menge durch die Vielzahl der Bewegungen belebt und gegliedert. Durch gegensätzliche Wendungen werden die Menschen in Beziehungen gesetzt, gern so dass die Gruppen sich kreuzen, vergleichbar dem unendlichen Rapport eines komplizierten Stoffmusters, das die Wiederholung der Motive absichtlich verschleiert. Es entstehen Pyramiden, die einander überschneiden, der Einwärtswendung antwortet ein Vorbeugen, der Drehung nach rechts eine Schiebung nach links, und der Grundriss einer Gruppe organisiert sich in spitzwinkligem Zickzack, um der Vorderansicht eine möglichst ausgiebige Fläche zu bieten. Eine breite Freitreppe ergiebt die Möglichkeit reichster Entfaltung, wie Doré sie braucht. Sie wird besetzt

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

mit Gruppen Auf- und Niedersteigender. Es ist die „Sortie de la messe d'I heure". Aber Doré will nicht den Kontrast weltlicher Eitelkeit und der heiligen Stätte darstellen, auch nicht den Gegensatz von Arm und Reich, der geputzten „Löwinnen" und der hinkenden Bettlerin. Solche Motive hätte Daumier herausgeholt. Doré lockt nichts als die Fülle selbst, und er schwelgt in den Stoffmassen der weiten Kleiderröcke, den wogenden Linien, mit denen er sein Blatt überspinnen kann, so dass die Krinolinen gleichsam hörbar rauschen.

Die Kirchentreppe gehört zu dem zweiten Pariser Heft, das die Menagerie heisst. Es ist der menschliche Tiergarten, in dem die Löwen und Löwinnen der Gesellschaft, die Ratten und Schlangen, die Raubvögel und die Wölfe verspottet werden. Verspottet ist eigentlich zu viel gesagt. Denn Doré ist im Grunde so wenig ein Karikaturist wie Gavarni. Er liebt die Welt, die er zeichnet. Er dankt ihr die Fülle und den grotesken Reichtum ihrer Erscheinungen. Er stellt sich nicht über sie, um sie zu verurteilen. Sondern er ist mitten in ihr, und er ist glücklich, dass es so viel Laune und Torheit in der Menschheit giebt, die seine Phantasie beflügelt und ihm Bild auf Bild vor das innere Auge zaubert. Und dies ist zugleich der Grund, dass kein anderer das Irrationale der Mode so mit allen Fasern nachzuempfinden vermochte wie Doré. Nirgends wird so wie in seinen Pariser Blättern die Zeit der Krinoline lebendig. Er besitzt eine natürliche Empfindung für die modische Linie. Auch da karikiert er nicht, sondern er ist verliebt in diese Linie, die kein Wort nachzuzeichnen vermag, und sein verschwenderischer Stift streut mit scheinbar kritzelnden Andeutungen die bizarren Muster auf die gestickten Umschlagtücher.

Erstaunlicher noch als dieses intensive Miterleben der zeitgenössischen Mode ist Dorés Fähigkeit, sich in die Formen vergangener Zeiten einzufühlen. Er gab in seinen Folies Gauloises einen Abriss der Kostümgeschichte. Er hat nicht, wie Menzel, mit einer genialen Gründlichkeit sich jedes Detail einer Vergangenheit zu eigen gemacht. Auch hier genügt ihm eine flüchtige Anregung. Wie ein Verwandlungskünstler fühlt er sich blitzschnell ein in den Stil einer Vergangenheit. Er ist bewusst witzig, und er übertreibt. Aber es ist ganz erstaunlich, wie er den Geist einer vergangenen Mode erfasst und nicht nur die äusseren Formen, sondern die Gestalten selbst und ihre Bewegungen aus ihrem Wesen erfindet. Selbst die Formen der Umgebung passen sich den Launen jeder Modenarrheit an. Der Geist des Zeichners zwingt alle Materie in den einen Rhythmus, in dem er die Stimmung einer Zeit empfindet.

Andere vor Doré hatten sich um solche Wiederbelebung der Vergangenheit bemüht. In den Randleisten zu dem grossen Werke des Baron Taylor, für die auch Violet-le-duc Entwürfe geschaffen hatte, waren vor allem Célestin Nanteuil manche phantasiereiche Erfindungen gelungen. Hier mag Doré Anregungen gefunden haben. Auch die brillante Technik eines weichen und tonreichen Grau, eines blendenden Weiss und sammettiefen Schwarz feierte in dem vielbändigen Werke, das im Anfang der dreissiger Jahre zu erscheinen begann, ihre ersten Triumphe. Doré gehörte dem Geiste

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES“

nach zu dieser Generation der Romantiker, obgleich er erst geboren wurde, als deren erste Werke schon vollendet waren. Und vielleicht war es auch darum das Schicksal seiner Kunst, dass sie sich früh erschöpfte, weil es ihm nur gegeben war, ein begonnenes Werk zu vollenden. Die Zeit wandelte sich, und die Epoche, der erst Courbet, dann Manet ihr neues Gesicht gaben, war den Talenten Dorés nicht mehr günstig gesinnt. Es erscheint wie ein Widerspruch, dass Doré bis zum Jahre 1883 lebte, und er starb damals beinahe noch jung, erst einundfünfzigjährig. Denn sein Ruhm gehört einer Epoche, die in den dreissiger Jahren beginnt, der Zeit der neuen Buchillustration in Frankreich, die mit Gigoux und den Brüdern Johannot einsetzt, um in Dorés ersten Büchern, die in den fünfziger Jahren entstanden, ihre glänzendste Erfüllung zu finden. Es war keiner durch Anlagen und Temperament, durch Neigung und Bildung so sehr wie Doré vorausbestimmt, ein Illustrator zu werden. Die leiseste Anregung genügte, ein Bild in ihm entstehen zu lassen. Ein Wort zeugt Vorstellungen, die ein stets lebendiger Formenschatz mit aller Fülle einer erträumten Wirklichkeit umkleidet. Er gleicht einem Schauspieler, der sich ganz in den Geist einer Rolle hineinlebt. Beim Lesen eines Buches ersteht eine Welt leibhaft vor seinem inneren Auge, die der Dichter in andeutenden Worten nur gleich nebelhaften Visionen ahnen lässt. Der neue Typus einer improvisierenden Textillustration, den erst dass neunzehnte Jahrhundert geschaffen hat, ist in den ersten Büchern Dorés zu unübertroffener Höhe geführt. Er hat selbst in seinen späteren Werken dazu beigetragen, die neue Gattung zu trivialisieren, und eifrige Nachahmer haben den Geschmack an jeder Illustration so gründlich verdorben, dass auch die klassischen Werke der Art in Vergessenheit geraten konnten.

Es sind seitdem viele theoretische Bedenken gegen jede begleitende Textillustration erhoben worden. Man sagt, dass sie der Phantasie des Lesers engende Schranken auferlegt und ihr die Freiheit eigener Bethätigung nimmt. Aber man könnte sich ebenso jeder bildhaften Ausstattung der Bühne widersetzen. Und die Literatur hat keinen Grund, ihre Bilderfeindschaft auf Werke auszudehnen, die wie Dorés „Gargantua“ oder seine „Contes drôlatiques“ so unmittelbar aus dem Geiste des Schrifttums erfunden sind. Es giebt Illustrationen, die Vorgänge der erzählten Geschichte nachzeichnen, es giebt andere, die eine Figur leibhaftig werden lassen, deren Thaten der Dichter beschreibt, oder es regt ein bildhafter Vergleich zu malerischer Ausgestaltung an. Aus all dem wächst eine sichtbare Welt, die das geschriebene Wort rahmend umgibt, und je phantastischer die Geschichte, desto lebendiger wird der Zeichner, der jede Kühnheit des Dichters nochmals übertrumpft. Kämpfende Massen, Bergabhänge, an deren schwindelnder Steile purzelnde Gestalten einander wild überkugeln, nächtliche Gassen, aus denen die Menschen hervorquellen, und immer wieder die wimmelnden Haufen gewappneter Männer, die sich um die Füsse des Riesen drängen. So entsteht eine Gestaltenwelt, die der strotzenden Fülle der Rabelais'schen Dichtung sich ebenbürtig zur Seite stellt. Und ähnlich werden die Gestalten der altertümlichen

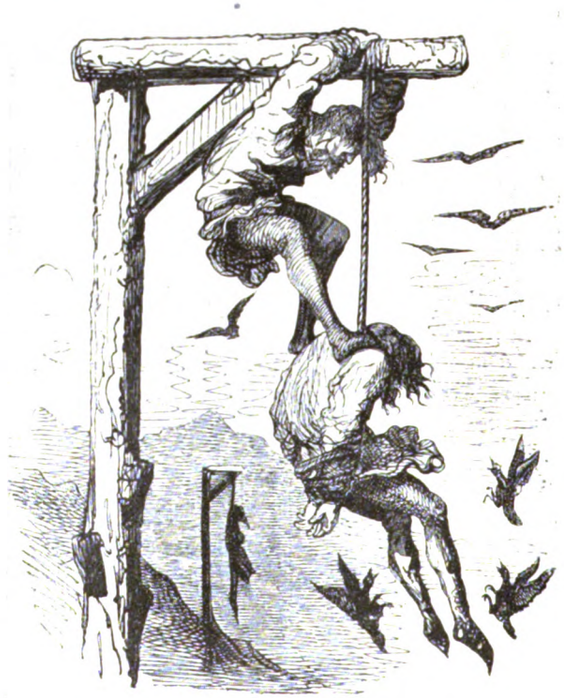
Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

Novellen des Balzac im Gewande der Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs XIII. vor den Augen des Lesers zu spukhaftem Leben erweckt.

Im Jahre 1854 ist der Rabelais erschienen. Im gleichen Jahre wurde die „Histoire de la Sainte Russie" gedruckt, die witzigste historische Persiflage, die in unserer Zeit von neuem merkwürdig aktuell geworden ist. Sotain zeichnet als der Holzschneider des Rabelais, und das Titelblatt des Russenbuches erwähnt rühmend, dass die ganze neue Schule unter Sotains Leitung die Zeichnungen Dorés in Holz geschnitten habe. Leider ist ihre Arbeit recht ungleichwertig, und manches Blatt hat durch die gefühllose Behandlung des Handwerkers die feinsten Reize lebendiger Strichführung eingebüsst. Möglicherweise war Doré selbst mit der Arbeit Sotains und seiner Helfer nicht ganz einverstanden. Jedenfalls begegnen wir unter den Illustrationen der „Contes drôlatiques", die im folgenden Jahre erschienen, den Namen Pisan, Lavieille, Gauchard, Riault, neben denen nur gelegentlich noch der des Sotain wiederkehrt. Es sind die Meister der Technik des neuen Holzstiches, die Doré auch in seinen späteren Werken treu geblieben sind.

Nirgends aber war die Zusammenarbeit von Zeichner und Holzschneider in so vollkommener Weise gelöst wie in dem kleinen Balzacbande mit seiner unerschöpflichen Fülle geistsprühender Illustrationen. Die übermütige Laune der phantastischen Erzählungen ist auf den Zeichner übergesprungen. Die Erfindungsgabe des Dichters beflügelt den Geist des Malers. Nie war er fruchtbarer, blendender, strotzender von einem Übermaass randvoller Bilder, sich selbst übertrumpfender Einfälle. Wenn es in der Geschichte heisst, dass der Ritter Bruyn die Ungläubigen schlug und viele Städte in Asien und Afrika zerstörte, so zeichnet ihn Doré einmal, wie er einen Haufen Fussvolk überreitet und durchbohrt, wie ein fliehender Reiterschwarm einen Abhang hinunterstürzt und von Krokodilen mit aufgesperrten Mäulern aufgefangen wird, wie endlich die mächtigen Quadern einer Burg durcheinanderpoltern und einen ganzen Ameisenschwarm von Gewappneten zermalmen und verschütten. Solches sind die liebsten Themen des Künstlers. Unermüdlich ist er in immer neuen Erfindungen von kriegerischen Abenteuern, wie ungeheure Sturmleitern an die steilen Mauern eines Kastells geschoben werden, wie Fussvolk und Reiter in hellen Haufen emporkrabbeln, um aus der Höhe wieder abzustürzen in einem wahrhaft wirblig atemberaubenden Durcheinander. Aber es darf ein andermal auch eine Festwiese sein mit Tanzenden und Musizierenden, mit vornehmen Damen und berittenen Herolden, mit Kosenden und Betrunkenen,



GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „RABELAIS"

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, LITHOGRAPHIE AUS „FOLIES GAULOISES“

Zauberern und Gepanzerten, deren geschlossene Helme mit den ungeschickten, breit offenen Froschmäulern die besondere Leidenschaft des Künstlers bilden. Einmal ruht so ein gekrönter Eisentopf auf dem Bettkissen in Liebesumarmung mit einem zarten Mädchen. Gern strömt es wie ein Bach aus dem breiten Schlitz, denn es wird kräftig getrunken in dieser Welt einer unbekümmerten Sinnenlust. Es giebt Helme, die statt des einen breiten Maules ein ganzes Sieb von Löchern aufweisen, und aus ihnen ergiesst es sich wie aus einer Brause, wenn der Held den eisengepanzerten Bauch hält. Das Blatt heisst „la rue Chaulde à Tours“, und es geht wahrhaft wüst her in dem nächtlichen Dunkel der engen Gasse, deren Geheimnis der Zeichner in einem Knäuel torkelnder Männer und Weiber erraten lässt.

Es giebt einen Reiterkampf, der dem kunsthistorisch Gebildeten die Erinnerung an Lionardos „Anghiarischlacht“ wachruft, und man kann den Typus des stürzenden Pferdes und des am Boden aufbäumenden bis auf eine italienische Plakette des fünfzehnten Jahrhunderts zurückverfolgen. Ob dem schnellfertigen Improvisator eine so erlauchte Ahnenreihe seiner Kompositionen bewusst war, darf füglich bezweifelt werden. Er hatte auch kaum Zeit, sich nach Vorbildern umzusehen, so rasch formten sich die Gestalten in seiner Phantasie. Aber er besass trotzdem das ganze Erbe von Generationen, und ein Formengedächtnis, das gewiss am Oberflächlichen haftete, aber die spielende Leichtigkeit des Schaffens verbürgte, bewahrte die Erinnerung auch an die flüchtigen Eindrücke gelegentlicher Galeriebesuche und durchblätterter Bilderwerke. Es wäre ein müssiges Beginnen, wollte man darum Entlehnungen nachrechnen, und ebenso wäre es falsch, ein System der Wirkungen zu konstatieren, weil gelegentlich gewisse typische Anordnungen sich wiederholen.

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „RABELAIS“

Hätte Doré nichts anderes hinterlassen als die lithographischen Hefte und die drei Holzschnittbücher, den Rabelais, die „Sainte Russie“ und den Balzac, wäre er dreiundzwanzigjährig von der Bühne abgetreten, so hätte der Historiker ein Recht, von ungeheurer Anspannung der Kräfte zu sprechen, wie sie oftmals den Jungverstorbenen nachgerühmt wird. Aber Doré schuf weiter, und sein Ehrgeiz begnügte sich bald nicht mehr mit den kleinen Vignetten, er malte Bilder, er versuchte sich in der Radierung, und das Format seiner illustrierten Bücher wuchs. Statt der entzückenden Randeinfälle zeichnete er blattgrosse Illustrationen, anspruchsvolle, bildmässig abgerundete Kompositionen. Es ist nicht richtig, angesichts dieser Werke, deren Reihe mit dem Beginn der sechziger Jahre einsetzt, zu behaupten, dass die Schaffenskraft schon des Dreissigjährigen erlahmt sei. Man kann der Fülle der Bilderfindungen seines Dante und Don Quichotte, seiner Bibel und seines Lafontaine die gebührende Bewunderung nicht versagen. Aber er spannte in den neuen Aufgaben sein Talent zu Leistungen, die über seine Kraft gingen. Er war nicht der Mann, einen „Faust“ als romantisches Märchen zu fassen, wie Delacroix es gewagt hatte. Sein Respekt vor dem Dichtwerk bekundet sich in einer ängstlichen Glätte, einer konventionellen Anmut, unter der nur selten, wo der Zufall des stofflichen Vorwurfes es erlaubt, die alte krause Fülle sich hervorwagt. Es kommt dazu, dass in den grossen bildmässigen Kompositionen das Einzelne mehr und mehr der Willkür des Holzschneiders anvertraut wurde. Der Künstler gab nur die Tonwerte an und überliess die Übersetzung in das lineare System den Handwerkern, und nicht alle waren so verständnisvoll wie Pannemaker in seinen besten Leistungen, die anderen neigen leicht zu einer bequemen Egalisierung der Zeichnung, an der man zumal die Arbeiten des Pisan nicht selten erkennt.

Es scheint auch kaum, als sei bei dem Dante und der Bibel Doré mit ganzem Herzen an der Arbeit gewesen. Man fühlt den Gegensatz in der „Atala“ des Chateaubriand, wo das exotische Milieu den Künstler reizte, wo er in der Fülle einer tropischen Natur seinem Hang nach üppig wuchernden Formen Genüge thun konnte. Auch der ewige Jude war ein Thema nach seinem Sinn. Hier hat er seine reichsten Kompositionen in grossem Formate

Digitized by Google

geschaffen, und es gelangen ihm ergreifende Phantasiebilder, wie auch der Strich im einzelnen eine höhere Sorgfalt der Vorbereitung bekundet.

Es ist etwas Packendes und Grossartiges zugleich in den Illustrationen zu der Ballade Bérangers. Groteske Einfälle giebt es auch hier wie das Bild zu dem Worte: „Jamais ils n'avaient vu — un homme aussi barbu.“ Es ist echtester Doré, wie ein Kreis von Gänsen und Gassenkindern die Gruppe des Juden und der erstaunten Perückenherren neugierig

GUSTAV DORÉ, LITHOGRAPHIE AUS „FOLIES GAULOISES“

schnatternd umsteht, oder wie ein Falstaffsgesindel aus der Tür des Wirtshauses quillt, in das man den Alten hineinzuzerren sucht. Aber wie die Erscheinung des Gekreuzigten im Wasser, im Erdboden, im Geäst der Bäume, in den Formen der Berge, in den Wolken des Himmels den gequälten Wanderer verfolgt, der weder im Schlachtgetümmel noch mitten in den Schrecken eines Schiffbruchs noch unter wilden Tieren den ersehnten Tod zu finden vermag, das ist mit einem Ernst und einer Erfindungskraft erzählt, die einen hohen Respekt fordern und einen anderen Doré weisen, den man in späteren Werken vergebens sucht.

Schon der „Don Quichotte“ des Jahres 1863 wirkt merkwürdig matt, obwohl man meinen sollte, es sei ein Stoff so recht nach des Künstlers Sinn gewesen. Es war wohl die Absicht des Verlegers, das reizende Buch des Tony Johannot zu übertrumpfen. Aber der Künstler scheint während der Arbeit an den zahlreichen ganzseitigen Illustrationen zu erlahmen, und die Laune seines Temperamentes bekundet sich nur in den kleineren Vignetten, unter denen einzelne Stücke wie der geistreiche „Traum“, wie der entzückende „Kehraus“ an die besten Zeiten der „Contes drôlatiques“ erinnern.

Dorés Glück und Unglück war die Leichtigkeit seiner Hand. Sie befähigte ihn zu einer sorglos übermütigen Produktion, liess die tausend Einfälle einer immer regen Phantasie mühelos Gestalt werden, aber sie verführte ihn auch zu hemmungslosem Schaffen, wo die innere Beteiligung erlahmte.

Digitized by Google

An seinen Widerständen erstarkt der Mensch. Doré fielen die Früchte seiner Begabung unbehindert in den Schoss, und von einem raschen Erfolge verleitet, glaubte er, jeder gewaltsamen Anspannung seiner Kräfte entraten zu können. Er sah nicht die Gefahren der Geschicklichkeit, oder er wollte sie nicht sehen. Und er verfiel dem Laster der Routine. Sein Schicksal war besiegelt. Den früh Berühmten strafte rasches Vergessen. Nun sind die drei Jahrzehnte verflossen, die nach historischem Gesetz notwendig sind, das Urteil der Nachwelt zu revidieren, und es mehren sich die Stimmen, die für eine neue, gerechte Würdigung des Zeichners Doré eintreten. Es wäre falsch, den Schöpfer der Lithographienhefte, den Illustrator des Rabelais und der „Contes drôlatiques" in die Reihe der grossen Meister seiner Zeit einstellen zu wollen. Aber es gilt ein Unrecht zu sühnen, wenn der Name Dorés der Vergessenheit anheimfiel, weil in einer verflachenden Produktion seine bleibenden Schöpfungen versunken waren.

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „DON QUICHOTTE"

Digitized by Google

HERMANN HALLER, BILDNISKOPF

HERMANN HALLER

VON

FERDINAND BULLE

Von den lebenden Plastikern der Gegenwart hat mir Haller den grössten Eindruck gemacht; so wie ich ihn nach der Ausstellung in Zürich empfunden habe, gebe ich ihn hier wieder.

Dass Rodin ein Grosses brachte, ist lange her; im Zusammenhang mit dem Impressionismus schuf er die Rundplastik, in der der menschliche Körper als ein mannigfach Bewegtes und Bewegliches aufgefasst wurde, als der feingliedrige Ausdruck der feingliedrigen Seele; die Oberfläche erzitterte in dem Spiel von Hell und Dunkel, weniger die Bewegung der Seele, als ihre stabile Zartheit, ihren Reichtum an Nüancen und Möglichkeiten des Empfindens wiedergebend. In all ihrer Beweglichkeit enthielt diese Plastik zwar eine Auflösung der umgrenzten körperlichen Welt, der ruhenden abtastbaren Räumlichkeit, war aber im Grunde doch psychologisch, nur dass diese Psychologie sich nicht auf das Bleibende, die Persönlichkeit, auf das dem Augenblick Enthobene richtete, wie die Plastik der Griechen, die den Menschen immer als abgeschlossenes Ganzes sehen liessen, sondern auf seine Beziehungen zu seinen Eindrücken, auf seine Empfänglichkeit, auf den Wechsel seiner Stimmungen; und

Digitized by Google

wenn er in einer Stimmung aufgefasst wurde, so bedeutete Stimmung eben Zusammenhang mit einem Milieu, Schweben in einer Umgebung von Licht und Schatten, von Hingabe und eignem Sein, ein wechselseitiges Bezogensein von Ich und Nichtich, von Subjektivem und Objektivem.

Die Technik war die, dass der Körper rein als Erscheinung, so wie sie den Sinnen und im Augenblick gegeben ist, aufgefasst wurde; auf die Abtastbarkeit der räumlichen Beziehungen, den Eindruck der Masse, des Fleisches, auf die Wiedergabe alles materiell Stofflichen wurde verzichtet; alles was an die beschwerende Materie erinnerte, alles was nur Wissen an der Erscheinung ist, wurde beiseite gelassen; die reine Erscheinung, so wie sie sich dem Auge, und zwar dem Auge allein bietet, sollte plastisch gestaltet werden. Der Kontur zerfloss im Licht, die Oberfläche zitterte und lebte in einem überall unfassbaren Ineinanderübergehen von Licht und Schatten. Erreicht wurde damit der Eindruck einer Psyche, wie man sie damals als die wirkliche annahm, der Mensch abhängig von Milieu und Geschichte, kein freies Wollen, sondern die Determiniertheit durch den Zusammenhang mit der Umwelt, aber diese Determiniertheit als ein mannigfaches Bezogensein, als Empfänglichkeit für das Leben ringsum, als Stimmung.

Wenn in der Kunst kein wirklich innerlich echter Standpunkt jemals wirklich überwunden wird, so enthält er doch immer den Keim zu einem Neuen, das ihn ablöst, Ansatzpunkte, an denen eine andere Anschauung entsteht. Man wird nicht sagen können, dass psychologische Kunst verwerflich sei; auch eine formale Auffassung wird nicht eine bestimmte Formauffassung als die allein richtige wirklich beweisen können, denn das Lebendige trägt sein Gesetz in sich selbst; daher wird man den Grund für die Überwindung oder Ablösung Rodins nicht darin suchen können, dass seine Auflösung des Konturs, seine Verneinung der Silhouettenwirkung, seine malerische Darstellungsweise den Gesetzen der Plastik widerspräche. Thatsächlich aber wendet sich die Kunst von allem Psychologischen ab und immer mehr dem Ausdruck der inneren Lebendigkeit zu, und von der Auflösung des Konturs, dem Impressionismus, der reinen Erscheinung fort, zu der festen Umrisslinie, der Klarheit der räumlichen Beziehungen, der kubisch sichern Existenz.

Die innerlich echte Berechtigung der Kunst Hallers liegt aber nicht in diesen formalen Dingen, sondern darin, dass ihm diese neue Form, so wie er sie nun schon seit Jahren erarbeitet hat, Träger eines Geistigen ist, dass dieses Geistige rein und ganz in seine Form eingeht. Das innere Leben ist die Quelle seines Schaffens, es ist eins mit der Form; es giebt bei ihm keine Psyche, die wiedergegeben werden soll, keine Wirklichkeit, der die Beobachtung des Künstlers zugewandt ist, keine Erscheinung, die dargestellt, in ihrer Flüchtigkeit festgehalten werden soll, keinen Zusammenhang von Aussenwelt und Einzelwesen, wie bei Rodin. Bei Rodin wird die Materie beseelt, beseelt im höchsten Maasse vielleicht, aber sie hat es nötig beseelt zu werden; um die Seele ist immer die Welt fühlbar, der Zusammenhang mit ihr in Licht und Schatten gehört zu ihr, sie ist nur, soweit sie in der Welt, in der Wirklichkeit ist. Bei Haller giebt es keine räumliche Welt, der Körper schafft sie erst durch die Art, wie er sich bewegt und wie er steht, durch die Ausmaasse seines Rumpfes und seiner Glieder; das einzig Existierende ist die innere souveräne Lebendigkeit, unabhängig von allen äusseren Einflüssen; ganz von sich aus nach eignen Gesetzen, nicht nach denen des Milieus; ohne Vorbilder und Tradition, in selbstverständlicher Lebendigkeit sich aussprechend; so ganz im Gefühl, im Lauschen auf das eigene Leben; ohne Wollen, ohne Ziel, aber immer in Bewegung, die Glieder, so wie es dem inneren Zustand entspricht, bewegend. Hier ist keine Beobachtung psychologischer Raritäten, kein sogenanntes feines Verständnis für andrer Leute Inneres, kein Äusserliches, das als solches malerisch wäre, keine Hingabe an objektiv vorhandene Zustände, sondern nichts als Lyrik, einfaches Erleben des Lebens, zarte Sprache; nur Ausdruck, nie Wiedergabe.

Die Form ist die der Rundplastik, im kleinen intimen Raum zu denken; man kann um jeden diesen Körper herumgehen und jede Ansicht giebt etwas Neues, aber nicht in malerischer Wirkung, sondern einmal in der rein plastischen Form des räumlichen Gebildes, dann aber vor allem in der immer neuen Silhouette; Überschneidungen werden vermieden, oder zum wenigsten nicht absichtlich gesucht; die Silhouette ist immer eine einfache; die Bewegung nie aufgeregt, sondern wie ein gedämpftes Spiel; die körperlichen Formen voll, alles herkömmlich Graziöse und Elegante, aller Chik ist vermieden; das wird noch verstärkt durch die rauhe Oberfläche des Terrakotta oder Zement. An der

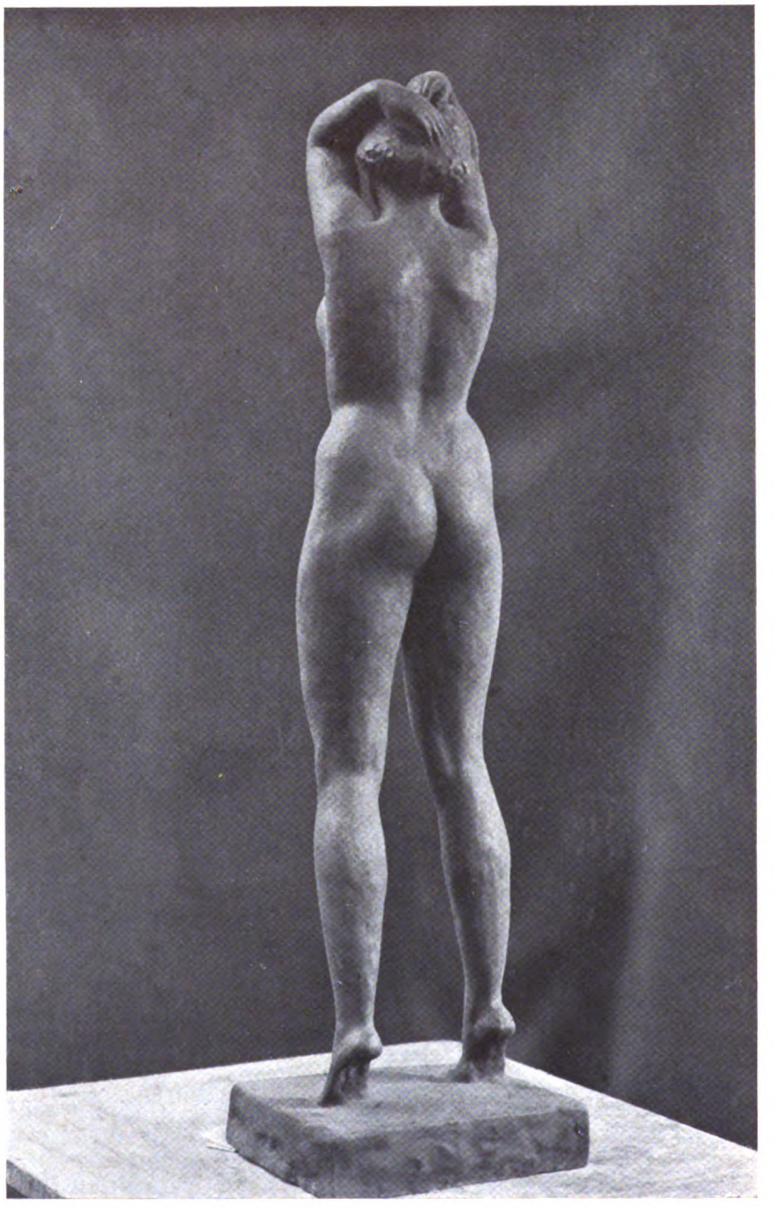
Digitized by Google

HERMANN HALLER, STEHENDER MÄNNLICHER AKT

Digitized by Google

Form ist zwar die Silhouette wichtig, beinahe noch mehr aber die runde, sich von innen wölbende und vor- und zurückschiebende, den Raum im Ausfüllen nach allen Dimensionen schaffende Form, plastische Form; nie aber ist die Oberfläche Ausdrucksmittel. Alle Arbeit geht darauf aus die Aufmerksamkeit von der Oberfläche zu entfernen, die Oberfläche stumpf und ausdruckslos zu machen, keine Lichter auf ihr entstehen zu lassen, jedem Gleiten auf ihr Widerstand zu bereiten, und so den Beschauer immer wieder auf die von innen heraus schaffende, wölbende und bildende Kraft zu weisen.

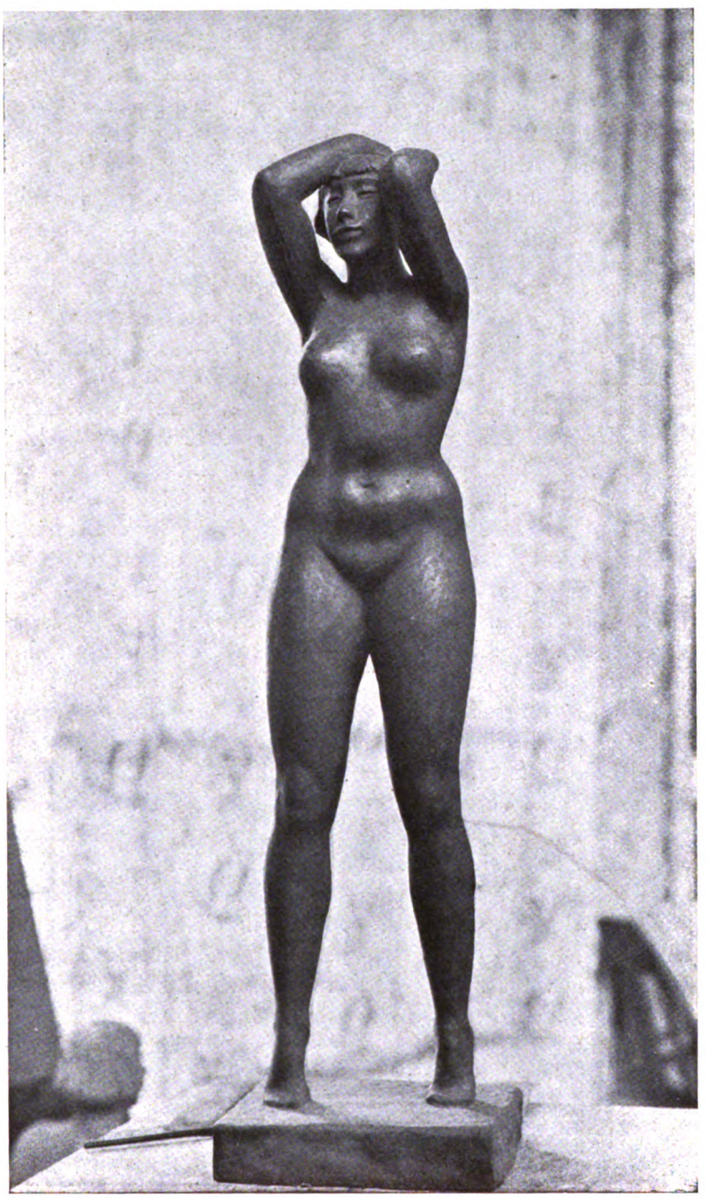
Es wäre nun aber falsch, wollte man die dargestellte Lebendigkeit als die rein organische, geistig körperliche auffassen, wie sie die Griechen darstellten, den Körper in seiner natürlich gewachsenen heiter bildenden Fülle, ein Stück lebendiger Natur in saftiger, kräftiger Harmonie, Fleisch, organisches



HERMANN HALLER, WEIBLICHER AKT, RÜCKANSICHT

Digitized by Google

Wachstum in klarer, abgerundeter, stabiler Form. Bei Haller ist es die innere Lebendigkeit, die allein von innen her verständlich ist; bei den Griechen ist es das Leben, so wie es im Körper erscheint, den



HERMANN HALLER, WEIBLICHER AKT, VORDERANSICHT

körperlichen Organen gegeben, den Sinnen fassbar ist; kein Gegensatz von aussen und innen, aber doch das Äussere das Primäre, Unmittelbare, ganz Gegenwart, heiter sich der Beseeltheit alles Lebendigen erfreuend; umgekehrt bei Haller ist der Körper nur als Seelisches verständlich; das Primäre ist die Empfindung der Körper, ihr Ausdruck, ihre Sprache; auch hier kein Gegensatz von innen und aussen, aber die Perspektive ist eine entgegengesetzte. Es ist eine unlösbare Schwierigkeit, dass sich die Sprache an dem Gegensatz von Ich und Wirklichkeit gebildet hat, und daher zum Ausdruck des hier

Digitized by Google

Ausgesprochenen nicht zureicht; sie muss von dem Gegensatz des Innen und Aussen selbst da sprechen, wo sie danach ringt ihn abzustreifen. Bei Haller ist es das im Körper sichtbar werdende Leben, bis zum Körper durchdringende Leben, eine seelische Haltung, die dem Nacherleben unmittelbar verständlich ist, die aber das mit Worten nicht Ausdrückbare im Menschen ist. Das Vergängliche des Augenblicks, die vorübergehende Stimmung, die immer von der Umwelt abhängig ist; die Erscheinung beschäftigt ihn nicht, sondern die innere Gesamtverfassung in ihrer Bewegung, in ihrem Leben.

Wenn er das Gesicht seiner Gestalten so vernachlässigt, so liegt das daran, dass — es klingt paradox — das Gesicht mehr als der Körper die alltägliche Realität, die Einstellung auf praktische Zwecke und Wirken in der Wirklichkeit, das plump Gegenwärtige im Menschen ausdrückt, während der Körper in seiner unaussprechlichen, ganz irrationalen Form das Unsagbare, einfach Lebendige mitteilt. Das Gesicht ist wie die abgegriffene Münze den Gemeinplätzen der Sprache, vor allem aber dem begrifflichen Denken zugänglich, es suggeriert eine begriffliche, mit Worten ausdrückbare Interpretation, die durch ihre Abgegrenztheit, durch das Betonen des Charakters, das Herausheben einzelner Zustände, die einander ablösen, die unmittelbare Hingabe an die Empfindung, die kein Zustand, sondern Leben, Bewegung ist, verhindert. Wir sind gewohnt im Gesicht den psychischen Zustand abzulesen, der uns ein Rechnen mit ihm, eine Einwirkung auf ihn, ein praktisches Verwerten ermöglicht; wir sind gewohnt ihn zu erklären, zu begründen, ihn abzuleiten; für Augenblicke gelingt es uns wohl auch im Gesicht das Lebendige, Unaussprechliche, geheimnisvoll sich Bewegende anzuschauen, aber nur zu schnell sinken wir wieder in die pragmatische Betrachtungsweise zurück, die dieses Lebendige zerlegt, Zustände herausschält, Teile aus dem Ganzen lostrennt.

Gerade weil Rodin auf Wiedergabe der realen Welt, auf psychologische Schilderung ausging, spielt bei ihm das Gesicht eine so grosse Rolle, so wie es eben in der Wirklichkeit auch der Fall ist. Die Griechen stilisierten das Gesicht, sie suchten die allgemeine organische Natur, die körperlich geistige Gestalt in ihrer allgemein gültigen, überindividuellen, aber durchaus realistischen Erscheinung, wohl dem Augenblick und dem Individuellen enthoben, aber durchaus in der sinnlichen Gegenwart animalisch wachsend und wurzelnd. Haller will weder das eine noch das andere. Er sucht nichts als den Ausdruck für sein Gefühl, Gebärden für die leise bewegte Empfindung; das Leben gestaltet sich bei ihm von innen heraus zu Gesten; aus dem Unräumlichen der Empfindung tritt es in die räumliche Welt und schafft diese erst dadurch, das es einen Körper annimmt, dass es dreidimensional wird.

Das Künstlerische ist, dass die Wiedergabe dieses Geistigen auf künstlerischem Wege und mit den eignen Mitteln der Plastik erreicht wird. Alles spricht sich in der Linie, dann in der räumlichen Anordnung des Rumpfes und der Glieder, und endlich in den Wölbungen und Rundungen, in dem Schwellen der Steinmasse, dem Vor und Zurück der Oberfläche aus. Die Wirklichkeit wird stilisiert; am Gesicht weniger die Nase, als die Rundungen der Wangen und der Stirn betont; die Beine verlängert, oft noch dadurch, dass der Körper sich auf die Zehen hebt, oder dass die Füsse nach einwärts gedreht werden, um die Linie nicht durch eine Horizontale zu unterbrechen. Die Mitte des Körpers wird betont durch Hervorheben des Tailleneinschnitts. Überall Gliederung und Übersichtlichkeit wie Vereinfachung des Eindrucks. Aber wie es kommt, dass gerade diese Mittel in ihrer Summe diesen Eindruck einer besonderen Geistigkeit vermitteln, wird sich nicht sagen lassen. Überall interpretieren wir das Körperliche als ein Lebendiges, mag man dieses Lebendige nun Geist oder Seele nennen oder bei der Bezeichnung Leben stehen bleiben. Alle drei Begriffe sind gleich ungeklärt, man kann sich viel oder auch nichts bei ihnen denken. Wenn hier der Ausdruck „Leben" gewählt wurde, so hat das die Bedeutung, dass ich den Eindruck habe, es giebt bei Haller keine Trennung von Geist und Körper, sondern der Körper ist ihm mehr noch als die intellektuelle Bethätigung der unmittelbare Ausdruck des im Inneren wachsenden Lebens, die sogenannten geistigen Beschäftigungen, auf die die meisten so stolz sind, sind ihm eine Bethätigung des inneren Lebens aber nicht ihre einzige oder wertvollste; im Körper wird es für den, der Augen hat, ebenfalls oder besser sichtbar. Dies innere Leben ist ihm frei von Zwecken oder Aufgaben, schön in seiner Freiheit, Ursprünglichkeit, in seiner immer neuen, tief von Innen quellenden Bewegung. Es ist ihm das Innerlichste, Freiste und damit Tiefste, was wir kennen.

Noch ein Weiteres ergiebt sich hier. Haller zeigt in den hier wiedergegebenen Werken eine

Digitized by Google

HERMANN HALLER, SITZENDER WEIBLICHER AKT, SEITENANSICHT

Entwicklung gegen früher, die sich als eine Steigerung nach der Richtung des Barock bezeichnen lässt. Seine früheren Skulpturen haben nicht diese Kraft der Bewegung und diese Betonung des Kubischen. Sie waren einseitiger auf den Eindruck in der Fläche hin empfunden, erweckten nicht das Bedürfnis sie zu umgehen so unmittelbar, gingen teilweise darauf aus dieses Umgehen auszuschliessen. In den Skulpturen für die Ostwand des Züricher Kunsthauses tritt dieser Zug so stark hervor, dass erst sie der gar nicht so ausschliesslich vertikal orientierten Architektur Mosers den vertikalen Charakter geben. Die Korrespondenz von Brüsten und Knieen, die Länge der aufrechten Linie enthält hier das Erlebnis des still Gewachsenen, organisch Lebendigen. Das Neue, was demgegenüber das auf den Zehen stehende Mädchen bringt, bereitet sich schon vor in dem von früher bekannten Jüngling mit der

Digitized by Google

HERMANN HALLER, KINDERAKT

Taube. Die gehobnen Arme, die den Vogel halten, bedeuten eine andre Bewegung, eine Steigerung des Pathos, die aber noch wenig hervortritt. In dem auf den Zehen stehenden Mädchen dagegen ist ein volles Pathos lebendig. Der Zug nach oben kommt nicht nur durch die erhobnen Fersen, sondern durch die ganze Streckung der Gestalt zustande, es ist eine Elevation, wie Haller es bezeichnete, dazu kommt die Spannung an Stelle des Gelösten der früheren Gestalten, die in den hochgeworfenen Armen liegt, in der Energie, mit der der Körper sich in den dreidimensionalen Raum ausdehnt, nicht nur durch die Bewegung der Glieder, sondern ebenso in der stärkeren Schwellung der Brüste, dem betonteren Auf und Ab der körperlichen Formen. Es liegt in all dem ein Hineinnehmen des Raums in die ursprünglich flächenhaftere Kunst. Und welche Tiefenausdehnung dann in der „Fruchtbarkeit!“ Der Blick soll in den offnen Schooss dringen, soll von vorne die Ausdehnung von den Knieen bis zur Brust messen, die Brüste selber kommen dem Blick entgegen. Überall wird das Tiefhinein gefordert, während die Empfindung in den früheren Werken sich gerade in der entgegengesetzten Richtung der Vertikalen bewegte.

Es würde zu weit führen diese Entwicklung in allem Einzelnen nachzuweisen, entzückend ist, wie die Tänzerin in diesem neuen Element atmet; welcher Genuss des Raumes liegt in dieser Figur! In der hier nicht abgebildeten Justitia, im Jack Johnson, in dem Kinde mit dem Ball, in dem Mädchen, das die Hände unter die Brüste hält, dehnt sich das Leben in den Raum, und der Beschauer wird dadurch aufgefordert, das Bildwerk zu umschreiten, als dreidimensionales wirklich in der Art, wie es nach allen Seiten im Raume lebt, zu erfassen.

Trotz dieser Steigerung in ein Pathos braucht man hier nur den Namen Hodlers zu nennen, um das Eigentümliche Hallers wieder vor Augen zu haben.

Bei Hodler die Steigerung zu immer mächtigerer Klarheit, zu immer grösserer Intensität der Überzeugungskraft, aber nicht eigentlich zur Vertiefung. Bei Haller grössere Lebenstiefe, Erwerbung eines Reicheren, einer Steigerung nicht der Klarheit, sondern des Gehalts an Leben selbst. Das Leben nun auch als Bewegung, als nach Ausdehnung verlangend.

Jede Betrachtung über einen Künstler führt weiter zu Fragen tieferer Natur, die über den Einzelnen hinausreichen und doch zu seinem Verständnis nötig sind.

So hat die gewählte Bezeichnung Leben noch die weitere Bedeutung, dass nur mit ihr auf ein eigentümliches Verhältnis zwischen Schaffendem und Gegenstand hingewiesen werden kann, der dann auch das Verhältnis von Künstler und Werk bestimmt. Es besteht bei Haller — nicht mehr wie

Digitized by Google

HERMANN HALLER, WEIBLICHER AKT, THONMODELL

bei anderen Künstlern verwandter Art, aber in eben doch nur für diesen Typus des Schaffens — charakteristischen Weise darin, dass ihm seine Werke zuwachsen, dass in ihnen nicht ein bestimmtes oder durch die künstlerische Arbeit Bestimmbares und erst zu Bestimmendes erarbeitet wird. Künstler wie Hodler haben die Natur sich gegenüber, auch das Werk in seinem Werden wie in seiner endgültigen Gestalt steht ihm gegenüber, seine Bilder haben eine eigentümliche Gelöstheit vom Maler selbst, so wie die Natur und er keine Einheit bilden. In der künstlerischen Arbeit wird bei ihm eine Wirklichkeit erreicht, die er als das Wesen der Natur bezeichnet, er dringt vor zu den „Ordnungen des Lebens", zu der „Macht des Ausdrucks". Der Gegenstand des Bildes ist erst seinem Willen zugänglich, er ist nicht ohne weiteres in ihm, daher ist auch in seinen Schöpfungen die dazu nötige Spannung des Willens zu spüren, ja macht überhaupt das Besondere seiner Kunstwerke aus, so wie eine Beethovensche Symphonie in ihrem Verlauf Resultate erringt. Ganz anders bei Haller, hier könnte man Mozart als Vergleich heranziehen. In seinen Plastiken waltet das Geheimnis des Schöpferischen, in dem Geschaffenen ist der Schöpfer da, während bei Hodler ein selbständiges Leben erarbeitet worden ist, besteht hier der Eindruck eines Gewordenen und Gewachsenen, das mit dem Künstler noch verbunden ist, es soll mit dieser Unterscheidung keine Differenzierung des Wertes der verschiedenen Schaffensweisen aufgestellt werden, so verschieden beide Arten sind, so hat doch jede ihren Wert in sich selbst.

In der Gestalt eines Kindes oder einer Frau bei Haller besteht überall das Geheimnisvolle und gerade dadurch so Schöne, dass wir wie bei der Geste eines geliebten Menschen den Künstler unmittelbar wahrnehmen, nicht als ein so und so Seiendes, sich so oder so in die Praxis der Wirklichkeit Einfügendes, sondern als zusammenhängend mit diesem Leben, das wir vor uns haben, als sei das Werk noch nicht ganz von ihm gelöst. Und das giebt nun wieder den Werken selber den Charakter eines still bewegten Lebens, des Lebens nicht als Geist, sondern als schöpferisch zu Formen drängend, in jeder Bewegung nicht als Zweck, sondern als ganz in diese Bewegung eingehend und in ihr seinen Sinn findend. Und wenn man das Natur nennt, so ist nichts dagegen zu sagen, nur muss man wissen, dass andere etwas anderes Natur nennen.

Wie fundamental anders das möglich ist, sieht man aus jedem Wort, ja aus dem ganzen Pathos des Hodlerschen Aufsatzes: „Über die Kunst". Über diesen Unterschied muss man sich im klaren sein, und auch darüber, dass diese Unterschiede keine Subjektivitäten sind, sondern dass hier das Individuum sein Schicksal hat, nicht als Einzelner, sondern als Typus.

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES“

DIE GEWINNBETEILIGUNG DER KÜNSTLER

VON

FELIX SZKOLNY

Ein Aufsatz Professor Kohlers, des bekannten Rechtslehrers an der Berliner Universität, gab den Anstoss dazu, dass die Frage, ob den Künstlern eine Beteiligung an der Wertsteigerung ihrer Werke einzuräumen sei, in der Presse neuerdings mehrfach erörtert wurde. Der Gedanke ist keineswegs neu. Schon seit einer Reihe von Jahren hat man sich mit dem Problem beschäftigt, auf Künstlerkongressen, in Zeitschriften, in Landtagen. Wenn man erwägt, dass die Künstler an der Verwirklichung dieses Gedankens ein grosses wirtschaftliches Interesse zu haben scheinen, muss es schon bedenklich stimmen, dass bisher weder durch die Gesetzgebung noch durch die Organisationen der Künstler, namentlich ihre wirtschaftlichen Verbände, ein Versuch nach dieser Richtung gemacht worden ist. Allerdings liegt etwas Bestrickendes und unmittelbar Einleuchtendes in dem Bestreben, den Lebensabend des Künstlers, nachdem Jahre oder Jahrzehnte hindurch die Sorge ihre Schatten auf seinen Lebensweg geworfen hat, der gemeinen Not des Daseins zu entrücken. Aber auch hier offenbart sich die Kluft zwischen Sollen und Sein, sobald der Versuch gemacht wird, Ideal und Wirklichkeit in eine erträgliche Relation zu bringen.

Die Gewinnbeteiligung der Künstler kann nur an den Akt der Veräusserung ihrer Werke geknüpft werden. Da dieser sich aber, abgesehen von Kunstauktionen, meist in der Stille vollzieht, so ist ohne eine strenge Publizität die Durchführung unmöglich. Die Verhältnisse liegen bei den bildenden Künstlern durchaus anders als bei den Schriftstellern und Musikern, deren Werke öffentlich aufgeführt werden. Kohler schlägt vor, der Künstler solle sein Werk mit einem Eintragungsstempel versehen und den Verkaufspreis verzeichnen lassen. Würde das Werk von dem Erwerber wieder veräussert, so wäre der dabei erzielte Preis zu vermerken und von dem Gewinn ein Prozentsatz an den Künstler abzuführen. Die Schutzfrist wäre auf eine bestimmte Zeit festzusetzen. Die Ausführbarkeit dieses Vorschlags wird man nicht dadurch abthun können, dass man auf den grossen, kostspieligen Apparat, der dazu erforderlich sei, hinweist. Allerdings müssten alle bisher veräusserten Werke ausscheiden, da, von anderen Schwierigkeiten abgesehen, schon ihre grosse Zahl auch bei Begrenzung auf eine Reihe von Jahren eine Registrierung ausschliesst. Aber im übrigen darf man nicht übersehen, dass es bereits ähnliche Rechtinstitutionen, wie z. B. das Handelsregister, das Grundbuch, die Patentrolle giebt, an die sich eine solche Einrichtung unschwer angliedern liesse. Immerhin kann die Registerpflicht nur eingeführt werden, wenn man „die Klinke zur Gesetzgebung“ ergreift. Ein Akt der Gesetzgebung wäre schon mit Rücksicht auf die Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuchs erforderlich, um den Erwerbern der Kunstwerke die Abgabe an die Künstler aufzuerlegen. Auch besitzt der Künstler zu der Zeit, wo er, um zu leben, verkaufen muss und in

Digitized by Google

Geschäften noch Dilettant ist (später soll sich das bisweilen ändern) nicht die wirtschaftliche Kraft, um von sich aus dem Käufer eine solche Vereinbarung aufzuzwingen. Eher wäre das Ziel erreichbar, wenn statt des auf sich allein gestellten Künstlers die Verbände die Verwirklichung der Gewinnbeteiligung in die Hand nähmen und organisierten, obgleich niemand verkennen wird, dass hier auch der gesetzliche Zwang einen nicht geringen Grad von Bereitwilligkeit vorfinden muss. Daran vermag selbst die Registerpflicht nichts zu ändern. Man kann nicht etwa auf die Wertzuwachssteuer auf Grundstücke hinweisen, wo ja die öffentliche Verlautbarung durch die Einrichtung des Grundbuchs und die damit verknüpften Rechtsfolgen gesichert ist. Zur ultima ratio, zu Gefängnisstrafen wird aber der Gesetzgeber schwerlich seine Zuflucht nehmen, um der Umgehungskünste Herr zu werden.

Nehmen wir aber einmal an, dass es dem Gesetz und den mit seiner Durchführung betrauten Organen gelänge, alle technischen Schwierigkeiten zu überwinden, so drohte dem Künstler eine Gefahr, die bisher nicht erkannt worden ist, die aber der weiterblickende Beurteiler in den Kreis seiner Erwägungen ziehen muss. Der Krieg hat die Notwendigkeit erzeugt, neue Steuerquellen zu erschliessen. So ist die Kunst der Besteuerung bei der Besteuerung der Kunst angelangt. Hier scheint sich die Gelegenheit zu bieten, eine Lücke in der Besteuerung der Konjunkturgewinne auszufüllen. Die Einrichtungen, die erforderlich sind, um Verkehrsakte der Besteuerung zu unterwerfen, wären ja durch die von den Künstlern oder ihren Verbänden zu schaffende Organisation bereits vorhanden. Die Verwaltungs- und Erhebungskosten, welche so oft einen beträchtlichen Teil der Steuereingänge verschlingen, hätten andere zu tragen. Was läge also näher, als eine Wertzuwachssteuer auch auf Kunstwerke einzuführen? Die Frage stellen, gebietet schon, sie zu verneinen, wenigstens jedem, der nicht einen engherzigen, steuerfiskalischen Standpunkt einnimmt, sondern nur das Interesse der Kunst im Auge hat. Denn wenn der durch die Veräusserung eines Kunstwerkes erzielte Gewinn durch den Anteil des Künstlers und eine Abgabe an den Staat aufgezehrt wird, so bedarf es keines sibyllinischen Geistes, um den Verfall des Kunstlebens vorauszusagen.

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „RABELAIS"

Damit werden wir aber überhaupt auf die entscheidende Frage geführt, ob der für die Künstler angestrebte Nutzen nicht durch die damit verknüpften Nachteile aufgewogen oder sogar übertroffen wird. Der Kunsthandel, der jetzt bereits neben den allgemeinen Steuern durch die Umsatz- und Quittungssteuer belastet und durch die geplante Luxussteuer schwer bedroht ist, wird eine weitere Schmälerung seines Gewinnes nicht auf sich nehmen können. Will man den Kunsthandel zwingen, einen erheblichen Bruchteil seines Nutzens an den Künstler abzuführen, so wird er es vorziehen, den Handel mit den Werken lebender Künstler aufzugeben und sein Interesse der alten Kunst oder jedenfalls Werken, für die ein Schutz nicht mehr besteht, zuzuwenden.

Dagegen ist bei den Kunstwerken in Privatbesitz der durch ihren Verkauf erzielte Gewinn ein müheloser Erwerb, ein Geschenk des Zufalls. Hier empfinden wir es als eine Forderung der Gerechtigkeit, dass dem Künstler ein Anteil an der Wertsteigerung seiner Schöpfung gewährt wird, nicht als ein unverdientes Geschenk, sondern gewissermassen als unsere letzte Dankbarkeit gegen seine Kunst. Nur bleibt die Frage offen, ob sich bei der

Digitized by Google

Beschränkung auf derartige Verkäufe die Gewinnbeteiligung noch in dem Masse verwirklichen lässt, wie es dem grossen und kostspieligen Apparat, ohne den die praktische Durchführung des Prinzips unmöglich ist, einigermassen entspricht. Die Künstler werden überhaupt erwägen müssen, ob sie nicht die wirtschaftliche Bedeutung der Frage dadurch überschätzen, dass sie auf das Beispiel der ganz Grossen hinweisen. Eine Statistik würde wohl arg enttäuschen. Das Wort Schopenhauers von der „Fabrikware der Natur" hat auch in der Kunst seine Geltung. Überdies bringt es die Ausdehnung und Beweglichkeit des modernen Kunsthandels mit sich, dass die Fälle immer seltener werden, in denen Künstler erst im Alter oder gar nach ihrem Tode die verdiente Anerkennung erlangen. Niedrige Preise für Werke aus der Frühzeit des Schaffens finden nicht selten ihren Ausgleich durch die Preishöhe in der Periode der Reife. Man darf Fragen der Kunstpolitik überhaupt nicht rein vom Nützlichkeitsstandpunkt aus behandeln. Dann darf man aber wohl aussprechen: es ist jedenfalls nicht die Aufgabe der Gesetzgebung, die Interessen solcher Künstler zu fördern, die nicht durch wertvolle Leistungen, sondern durch die Laune einer Modestimmung oder die Geschicklichkeit einer Klique den von der Sonne des Erfolges vergoldeten Gipfel erreicht haben.

* * *

TONI VON STADLER †

Im achtundsechzichsten Lebensjahr ist nach längerer Krankheit Toni Stadler in München gestorben, das ihm, dem Niederösterreicher, zur zweiten Heimat geworden war. München verliert sehr viel in diesem prächtigen Mann, der nicht nur ein talentierter Landschaftsmaler war, sondern als feinsinniger Sammler, als kluger Berater des Staates wie privater Sammler in Kunstdingen, als Mittelpunkt eines weiten künstlerischen Kreises geschätzt und geachtet, als opferfreudiger Kollege gegenüber armen Künstlern verehrt und als gütiger Mensch voll feinen, mit leichter Ironie gewürzten Humors, allgemein geliebt worden ist. Stadler, ein Stiefbruder des berühmten Literarhistorikers Wilhelm Scherer, kam nach einigen Jahren Medizinstudiums zur Malerei. Einen eigentlichen Lehrer hatte er nicht, doch verdankt er den Schweizern Stäbli und Fröhlicher, mit denen er bald nach seiner Übersiedelung nach München, im Jahre 1877 bekannt wurde, entscheidende Anregungen für seine Kunst. Stäblis Pathos und Fröhlichers Weichheit blieben ihm fremd. Seine Landschaften aus dem oberbayrischen Moos und den Vorbergen mit dem hohen weiten Himmel und der stillen, einfachen Natur durchzieht eine leicht herbe lyrische Stimmung. Den zarten koloristischen Reiz der Frühzeit verspürt man in den späteren, etwas härteren Arbeiten nicht mehr so sehr. Als Graphiker hat Stadler nicht minder Gutes geleistet denn als Maler, namentlich in seinen seltenen Lithographien. Die vornehm bescheidene und liebenswürdige Art seiner Kunst spricht sich schon im Format seiner Bilder aus, wo man Bilder von grösseren Dimensionen vergeblich suchen wird.

Stadler hatte als Kunstkenner viel Blick für Qualität und suchte, ohne sich als Künstler beeinflussen zu lassen, mit der Zeit zu gehen und jeden künstlerischen Fortschritt verstehen zu lernen. Als langjähriges Mitglied verschiedener staatlicher Kunstkommissionen hat er auf manches wertvolle Stück erst die Aufmerksamkeit gelenkt und mehr als einmal Missgriffe vermeiden helfen. Stadler war einer der stärksten Stützen Tschudis in München und Tschudi hat ihn auch als seinen treuesten Münchner Freund geschätzt. Nach Tschudis Tod übernahm er bekanntlich das schwierige Erbe des Verstorbenen, dessen Reorganisationswerk der Münchner Galerien ja erst zum Teil vollendet war. Stadler führte es — 1911-1914 — im Ehrenamt und bescheiden wie immer nur unter dem Titel eines „Künstlerischen Beirats im Kultusministerium" — ganz im Sinne Tschudis weiter, gewann vor allem das Ausstellungsgebäude am Königsplatz für Museumszwecke wieder, sicherte von Heinz Braune unterstützt die von Tschudi zusammengebrachten aber noch nicht erworbenen Bilder moderner französischer Meister endgültig für den Staat und setzte auch die weiteren Ankäufe ganz im Geiste Tschudis fort. Neben Habermann und Uhde erwarb er bedeutende Arbeiten von Hodler und Liebermann wie von Trübner, Schuch, Thoma und Leibl. Leider hat sich Stadler, der ein ausgezeichneter Kenner der Münchner Malerei und der Münchner Malerwelt der letzten vierzig Jahre war, nicht dazu entschliessen können, seine Erinnerungen niederzuschreiben, wozu ihm seine Freunde und die Bewunderer seines ausserordentlichen Erzählertalents wiederholt aufgefordert hatten. A. L. M.

* * *

Digitized by Google

DEGAS †

Von Degas, der dreiundachtzigjährig in Paris gestorben ist, war in diesen Heften oft die Rede. Wer eine genaue Würdigung dieses Grossmeisters der modernen französischen Kunst sucht, der lese nach, was George Moore im sechsten Jahrgang (Seite 98 und ff. und Seite 138 und ff.) und was Paul Gauguin im zehnten Jahrgang (Seite 333 und ff.) über ihn geschrieben haben, — um nur die wichtigsten Äusserungen über Degas an dieser Stelle zu nennen. Dieser Hinweis erspart es uns jetzt ausführlich auf sein Lebenswerk einzugehen. Es wird davon ja ohnehin noch oft die Rede sein, weil es ganz der Geschichte angehört. Wir begnügen uns heute einige Bemerkungen und Anekdoten über Degas und einige Aussprüche von ihm mitzuteilen, die in dem oben genannten Aufsatz von George Moore enthalten sind und woraus Mensch und Künstler lebendiger hervortreten als aus allgemeinen theoretischen Anmerkungen. Über keinen anderen französischen Maler — und das will etwas sagen — kursieren so viele Anekdoten, von keinem werden so viele charaktervolle, schlagende Aussprüche kolportiert. Auch hierin gleicht er ganz unserm Menzel.

*

In einer Diskussion sagte Zola von Degas: „Ich kann einen Mann, der sich sein ganzes Leben abschliesst, um ein Ballettmädchen zu zeichnen, nicht an Wert und Einfluss Flaubert, Daudet und Goncourt im Range gleichstellen". Wie zur Antwort hat Degas zu Moore vor einer Röthelzeichnung geäussert: „Ja, sehen Sie sich die mal an, ich habe sie erst vor ein paar Tagen gekauft. Es ist eine Frauenhand von Ingres. Sehen Sie sich die Fingernägel an, wie die nur angedeutet sind! Das ist meine Auffassung vom Genie: ein Mann, der eine Hand so reizend, so wundervoll, so schwer wiederzugeben findet, dass er sich sein ganzes Leben einschliesst und damit zufrieden ist, nichts anderes zu machen als Fingernägel zu skizzieren."

Wenn jemand über Degas schreiben wollte, pflegte er zu sagen: „Meine Kunst, was wollen Sie darüber sagen? Glauben Sie, Sie können das Verdienstliche eines Bildes denen klar machen, die es nicht sehen? Dites? Ich habe mit den gescheitesten Menschen über Kunst gesprochen, verstanden haben sie mich nicht; aber bei Leuten, die was verstehen, bedarf es der Worte nicht, da sagt man: „Hm, he, ha und hat alles gesagt. Meiner Meinung nach hat die Literatur der Kunst nur geschadet. Ihr blast den Künstler mit Eitelkeit auf, ihr lasst ihn an Ruhmsucht Geschmack gewinnen — weiter nichts. Trotz all eurem Geschreibsel war es nie schlechter um den Geschmack des Publikums bestellt als jetzt. Dites? Ihr helft uns nicht mal unsere Bilder verkaufen. Ein Mann kauft ein Bild nicht, weil er einen Artikel in der Zeitung gelesen hat, sondern weil ihm ein Freund, der, denkt er, etwas von Bildern versteht, gesagt hat, es wäre in zehn Jahren doppelt so viel wert wie jetzt — Dites?

Zu Whistler sagte Degas einmal: „Mein lieber Freund, Ihre Lebensführung ist ganz so, als ob sie gar kein Talent hätten." Zu einem jungen Mann, den es nach Salonerfolgen gelüstete, sagte er mit dem bei ihm so wohlbekannten Ellbogenschubs: „Jeune M...., dans mon temps on n'arrivait pas, dites?"

Degas ging viel in die Oper oder in den Zirkus, um neue Motive für seine Bilder zu finden. Zu einem Landschaftsmaler, den er dort traf, sagte er: „A vous il faut la vie naturelle, à moi la vie factice." Über Rolls Bild „Arbeit" hat er geäussert: „Es hat fünfzig Figuren, aber ich sehe nicht die Menge, man macht eine Menschenmenge mit fünf, nicht mit fünfzig Figuren." Über Bastien-Lepage hat er geurteilt: „Das ist der Bouguereau der neuen Bewegung". Und mit Bezug auf die Anstrengungen Besnards sich einen leichten Strich anzueignen, meinte er: „Das ist ein Mensch der tanzen will mit Sohlen von Blei." Von seiner eigenen Kunst hat Degas gesagt: „Sie ist seltsam, denn es hat nie eine weniger spontane Kunst gegeben als die meine. Was ich mache, ist das Resultat des Nachdenkens und des Studiums der grossen Meister. Von Inspiration, Spontaneität, Temperament — Temperament ist das Wort — weiss ich nichts." Vor einer seiner Darstellungen einer nackten Frau, die ihren Arm untersucht, merkte Degas an: „La bête humaine, qui s'occupe d'elle-même; une chatte que se lèche." Im Jahre 1840 stellte Degas seine Staffelei im Louvre auf und brachte ein ganzes Jahr damit zu Poussins „Raub der Sabinerinnen" zu kopieren. „Die Kopie ist so schön wie das Original", sagt Moore.

Vom Atelier, das Degas benutzte, ist diese Beschreibung gegeben: "Die Tür ist immer streng verschlossen, und wenn man heftig daran rüttelt, ruft eine Stimme durch eine Luke; ist der Besuch ein guter Freund, so wird an einer Schnur gezogen und er darf die Wendeltreppe zum Atelier hinaufstolpern. Da giebt es weder orientalische Teppiche noch japanische Wandschirme. Nur am andern Ende des Raumes, da wo der Künstler arbeitet, strömt Tageslicht herein. In ewigem Halbdunkel und Staub sind die mächtigen Leinwände aus seiner Jugend in dräuenden Barrikaden aufgetürmt. Grosse Räder, die zu Steindruckerpressen gehören, lassen eine Druckerei vermuten. Da stehen viele zerbröckelnde Skulpturen — Tänzerinnen aus rotem Wachs, einige in Gazeröcken, merkwürdige Puppen — Puppen wenn man will, aber von einem Genie modellierte Puppen."

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

CHRONIK

Adolf von Hildebrand hat an Heinrich Wölfflin einen Brief über dessen im Oktoberheft abgedruckten Aufsatz geschrieben, in dem die beiden folgenden Stellen geeignet sind die Öffentlichkeit sehr zu interessieren. Er schreibt:

„... Nur zwei Punkte möchte ich berichtigen. Ich bewundere nämlich, Rodin sehr als speziellen Bildhauer, wenn ich ihn auch keinen Künstler im eigentlichen Sinn nennen kann. Wo er ein Ganzes schaffen will, ist er ahnungslos, organisch lebensvoll aber den Körper erfassen, hat er wie wenige verstanden, ein gewaltiger Spezialist.

Der andere Punkt ... es ist mir ganz verständlich, dass man bei einem Künstler für die Denkdisziplin und die Fragestellung meines Buches (das Problem der Form) nach einer Erklärung sucht und diese in dem nahen Verhältnis zu Fiedler zu erkennen meint. Die Wahrheit liegt aber nicht so. Man vergisst, dass ich aus einer Familie abstamme, bei der Philosophie und scharfes Denken, sozusagen, Spezialität war ... Dass diese Seite eine besonders reiche Beziehung zwischen mir und Fiedler zur Folge hatte, ist verständlich. Dennoch wäre es falsch zu sagen, dass Fiedlers philosophische Anschauung auf mich eingewirkt hätte und in kausalem Zusammenhang zu meinem Buch stünde. Wir haben auf ganz verschiedenen Punkten gebohrt, hatten ganz verschiedene Probleme und gerade das Schöne und Spezielle unserer geistigen Beziehung, war diese gegenseitige Unabhängigkeit. Jeder verstand den andern, hatte aber seine eigene innere Quelle ... Ich hätte das Problem der Form unter allen Umständen geschrieben."

Digitized by Google

UNSTAUSSTELLUNGEN

HAMBURG

Bei *Commeter* war eine kleine Anzahl von Werken des verstorbenen Thomas Herbst zu sehen, zum grössten Teil aus Hamburger Privatbesitz stammend. Leider war diese Ausstellung ein Lückenbüsser und etwas eilig zusammentelephoniert, was aus zweierlei Gründen bedauerlich ist: einmal war es keineswegs die Ausstellung, welche einen Begriff von der Lebensarbeit des Künstlers vermitteln konnte, und zweitens unterbindet sie für längere Zeit die Möglichkeit einer solchen sorgfältig vorbereiteten, wirklich erschöpfenden Darstellung Herbstscher Kunst.

Trotzdem konnte sich der Kunstfreund in den beiden kleinen Sälen mit Freude der Empfindung hingeben, dass ein wirklicher Künstler zu ihm spreche. Es hingen dort, von ein paar Leinwänden abgesehn, lauter sogenannte „echte Herbst", dörfliche Landschaften mit Tieren und Figuren, und das kritische Bewusstsein, das in Kollektiv-Ausstellungen besonders empfindlich wird, spürte ganz leise die den meisten dieser Bilder gemeinsame Absicht heraus, in einem eleganten Hause gute Figur zu machen, eine Absicht, die in den Werken seines grösseren Freundes Liebermann so absolut unerkennbar ist. Vielleicht verkehrte Herbst allerdings auch lieber und mit einem grösseren Zugehörigkeitsgefühl in den Häusern, wo seine Bilder hingen, als Liebermann, der sich wohl nie beim Malen gefragt hat, wo seine Leinwände bleiben würden. Aber dieser leise Einwand zwingt uns wiederum, zu bedauern, dass Herbst in diese Welt der Bürgerlichkeit und der Aufträge so eingesponnen wurde, dass seine prachtvollen Malerfähigkeiten eben doch von dem Gewande der liebenswürdigen Wohlanständigkeit da und dort an der ganz freien Geste behindert wurden. —

Die Wollust des Sammlers und Geniessers geht augenblicklich wieder auf „schönen Ton" aus, und so finden drei Stücke vom Ende der siebziger Jahre die meisten Bewunderer. In der That sind die kleinen Pferdebilder aus dem Behrensschen Besitz und besonders die „Fähre" (Dr. Rapp) von einem Tonzauber und einer weichen, gleichsam streichelnden und nirgends spitzen Malerei, welche einem nur grosse Kunst in Erinnerung bringen: um die zitternden Blätter der Uferpappeln wehen die linden Lüfte Corots.

Der Sprung von diesen Bildern zu den übrigen, deren früheste etwa anfangs der neunziger Jahre entstanden sein müssen, ist recht gross. Herbst hat die Wandlung seiner Palette vollzogen, aus dem sanften Atelierlicht ist er mit der damals jungen Generation hinausgetreten in das saftig-brutale Grün der Wiesen, welche von der Impressionistensonne bestrahlt werden. Merkwürdigerweise ist es nun ein vor der Natur entstandenes Werk, (die Hausreihe in Altenbruch mit dem Mädchen auf einer weissen Bank, Abbildung Kunst und Künstler, Jahrgang XIV, 10. Seite), in welchem sich die Erhellung und Vernatürlichung seiner Farbe mit der Palettenschönheit von ehemals verbindet und so ein reines kleines Meisterwerk schafft. Man sollte eher annehmen, dass die langsam mit vielen Übermalungen im Atelier fertiggestellten Arbeiten, bei denen Wissen und Reflexion doch einen soviel grösseren Spielraum haben, diese Vorzüge aufwiesen. Aber bei diesen hat das Streben nach Helligkeit, häufig ein Kalkig- und Nüchternwerden der grünen und braunen Töne zur Folge. So auf der grossen „Bleiche". Trotzdem macht dieses 1906 gemalte Bild den Eindruck ganz reifer Künstlerschaft: die Teilung der Fläche, die ausserordentlich feinfühlige Richtigkeit, mit der die Flecke der Figur und der Wäsche hineingesetzt sind, das feste Gefüge dieser saftvoll breiten Pinselstriche, die einem Willen, einer Absicht unterthan sind, nirgends dem Zufall dienen, obwohl sie so ganz spontan scheinen, lösen in ihrer Gesamtheit ein Gefühl aus, wie man es eben nur vor grosser Kunst empfindet. Ja, sie lassen auf die Dauer sogar die bestechende, schmeichlerische Tonschönheit der alten Bilder hinter sich. — Auch das andere Bild, der „Dorfeingang", hat etwas von dieser Grösse. Es ist eine seiner letzten Arbeiten und befand sich unvollendet im Nachlass. Einige vom Restaurator eingefügte fertigstellende Pinselstriche an den Kühen sind zwar nicht sehr glücklich. Aber schön ist hier sowohl die Farbe: gedämpft, ein wenig erdig, wie auch die Verteilung, die so garnichts Schematisches hat und doch vollkommen ausgewogen ist.

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

Für kurze Zeit erblickten so diese Bilder das Oberlicht des Ausstellungsraumes, dem sie nach dem Willen ihres Schöpfers niemals ausgesetzt waren, und kehren nun wieder in die Häuser zurück, wo sie ebenso wie die vielen anderen Werke dieses Künstlers den Blicken derer, welche die Geschichte der Kunst schreiben, entrückt sind.

F. A.-H.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage. Erster und zweiter Band. München bei R. Piper & Cie.

Der Verfasser hat nur bedingt recht, wenn er meint, diese zweite Auflage, die nun zwölf Jahre nach der bei Julius Hofmann erschienenen und längst vergriffenen ersten Auflage erscheint, stelle in allen Teilen eine Verbesserung dar. Hart verurteilt er jenen ersten Versuch, eine Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst zu geben. Er ruft aus: „Gott verzeih mir das Buch!“ Er sagt im Vorwort: „Der Schreiber verwechselte die Entwicklung der Kunst mit seiner eigenen Entwicklung;“ also meint er doch wohl, das sei in der neuen Fassung nicht mehr der Fall. Allgemach sollte er aber wissen, dass es ein objektiv gültiges Kunsturteil — vor allem gegenüber modernen Kunstwerken — gar nicht giebt, dass in jedem Urteil der Schreiber mehr sich selbst als die Dinge darstellt oder, wie Meier-Graefe es ausdrückt, sich mit den Dingen verwechselt. Es bleibt nach wie vor bei der Feststellung Schillers: „Du willst Wahres mich lehren? Bemühe dich nicht! Nicht die Sache will ich durch dich, ich will dich durch die Sache nur sehn.“

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES“

Für die Bücher Meier-Graefes gilt dieser Satz mehr noch als für die anderer Kunstbeurteiler, weil dieser Schriftsteller der schwankenden Stimmung, der Eingebung des Augenblicks in hohem Maasse unterworfen ist. Darum hat der Rezensent besonders aufmerksam zu untersuchen, wie sich der Schreiber der ersten Entwicklungsgeschichte zum Schreiber dieses zweiten verhält. Bei solchem Vergleich zeigt es sich, dass die neue Arbeit gewonnen, aber auch verloren hat. Gewonnen hat sie nach der Seite der Vollständigkeit, denn in der ersten Auflage fehlten wichtige Künstler. Menzel zum Beispiel, auch Corot und Courbet. Dagegen ist die Einteilung des Stoffes weniger straff als in dem ersten Buch. Es ist ja sehr schwierig die ungeheure Masse überzeugend zu gliedern und aus dem Inhaltsverzeichnis schon etwas wie eine Architektur zu machen; soweit aber wie Meier-Graefe es thut, darf einer, der Geschichte zu schreiben meint, nicht hinter dem Möglichen zurückbleiben. Meier-Graefes Einteilung ist geistreich, aber sie schafft keine Ordnung, sie deckt die verborgene Logik der Entwicklung nicht auf. Dass der Verfasser in diesem Punkte versagt hat, deutet darauf hin, dass er nicht imstande ist, das Ganze so klar, so ruhig und souverän zu übersehen, wie man es von einem Historiker verlangen muss.

In den zwölf Jahren, die zwischen den beiden Auflagen liegen, hat Meier-Graefe gründliche Einzelstudien geschrieben, er hat die Thatsachen besser beherrschen gelernt. Das ist vor allem den französischen Künstlern zugute gekommen. Die Darstellung ist reicher, erschöpfender geworden, aber nicht eigentlich klarer und lapidarer. Bei allem Talent, ja bei einer gewissen Genialität der Einfühlungsfähigkeit, führt Meier-Graefe im Stilistischen noch immer eine Art von Indianertanz auf — was auf Unklarheit der Empfindungen und Gedanken weist. Gerade hier ist der Stil durchaus der Mensch. Viele Wendungen bleiben in einem Wust vom Ungefähren stecken, der Ausdruck ist verschwommen und das Temperament wird nicht selten zum Gezappel. Das ist um so mehr

Digitized by Google

GUSTAV DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEM „RABELAIS"

zu bedauern, als wir keinen anderen Kunstschriftsteller von dieser fast weiblichen Fähigkeit zur Hingabe, zur produktiven Verliebtheit haben, als er darin eine Klasse für sich ist. Trotzdem kann man die neuen Kapitel über Ingres, Corot, Delacroix, Daumier, Coubet und andere Franzosen vorzüglich und einzig in ihrer Art nennen, wenn man grundsätzlich die sentimentalische Art zu werten, von allem exakt Biographischen abzusehen und auf eine klare Formenkritik zu verzichten, in einer Entwicklungsgeschichte gelten lässt. Weniger gut sind einige der Kapitel über deutsche Maler. Es zeigt sich, dass Meier-Graefes Urteilskraft leicht getrübt wird, wo es sich um Künstler seiner Nation handelt, die neben ihm leben. Hier sind viele Urteile in der ersten Auflage frischer, unbefangener und „richtiger". Das erste Buch war ein Erlebnis, war in jeder Zeile naiv, es hatte, bei allen Fehlern, den grossen Zug; diese neue Auflage ist „gemacht". Meier-Graefe war vor zwölf Jahren nicht so erfahren, aber er war jünger, liebenswürdiger und, in Paris, weniger berührt von jener politischen Voreingenommenheit, die den Geschichtsschreiber besonders schlecht ansteht. Dieses Politische zeigte sich peinlich zum Beispiel in den neuen Kapiteln über Marées und Corinth einerseits und über Liebermann und Slevogt andererseits. Die beiden ersten Künstler erscheinen überschätzt. Nun, das mag hingehen. Zu grosse Liebe hat nie geschadet und jeder Mensch fast hat seinen Ölgötzen. Die beiden letzten Maler sind unterschätzt, und das ist weniger entschuldbar, weil eine kunstpolitische Tendenz gar zu deutlich mit durchschimmert. Bleiben wir dabei, dass die zweite Auflage, ebenso wie die erste, eine Manifestation des Subjektes Meier-Graefe ist und dass es gar nicht anders sein kann. Schade ist es dann nur, dass der Subjektivismus jetzt nicht mehr so reines Herzens anmutet. In den Kapiteln über Liebermann und Slevogt und auch anderswo wird der Geschichtsschreiber zum harten Urteilssprecher. Auch das mag hingehen; es ist kaum zu vermeiden von einem, der eine Geschichte darstellen will, die er selbst machen hilft. Der Urteilssprecher aber erteilt seine Verdikte so, dass man nicht umhin kann ihn parteiisch zu nennen. Und das wirkt so ärgerlich, dass man alles in allem die erste Auflage der zweiten vorzieht. Ein Kunstrichter kann nur dann fordern, öffentlich gehört zu werden, wenn er fähig ist den besten Freund dem zu opfern, was er für wahr hält, und wenn er selbst dem ärgsten Feind Gerechtigkeit widerfahren lässt. Nur dann steht er, selbst wo er irrt, auf festem Boden. Dieser Charakterzug eines überpersönlichen Strebens nach Gerechtigkeit fehlt leider gewissen Partien der neuen Auflage. Was Meier-Graefe über Liebermann, Corinth, Slevogt geschrieben hat, gehört der Stimmung des Augenblicks; es hat in einem Geschichtswerk kein Daseinsrecht. Es ist unmöglich einen Künstler wie Corinth, der in der ersten Auflage für den Verfasser noch gar nicht existierte, der nach seiner Meinung also auf die deutsche Kunst noch keinen Einfluss gewonnen hatte, als Liebermann bereits als Repräsentant einer ganzen Generation bezeichnet wurde, jetzt über Liebermann zu stellen. Und es ist Meier-Graefes unwürdig, Slevogt als Zeichner aufs höchste zu preisen und ihn als Maler wie einen Kitschier zu behandeln. Es genügt nicht die Behauptung, eine Künstlerpersönlichkeit gebe sich in einer Technik als grosses Talent und in der anderen als ein Charlatan, dieser unmögliche Widerspruch der Natur will erklärt, will bewiesen sein. Nicht dass Meier-Graefe seine Meinungen gewandelt

Digitized by Google

hat, ist tadelnswert. Im Gegenteil, nur unproduktive Naturen bleiben immer bei demselben Wort. Aber eben das Bewusstsein, in einer steten Wandlung begriffen zu sein, sollte im Urteilen auch den Ton bestimmen. Wer weiss ob diese Wandlung die letzte ist. Im Sachlichen kann man stets mit Ehren zurück, nicht immer im Persönlichen. Im allgemeinen ist der Ton nachlässiger Geringschätzung, den Meier-Graefe den deutschen Künstlern gegenüber oft anschlägt, ein Beweis für ungeschichtliches Denken. Wenn der Verfasser die deutschen Maler verachtet, weil sie nicht eine so glorreiche Tradition hinter sich haben wie die Franzosen, so soll er erst einmal in sich gehen. Er selbst hat die grosse deutsche Sprachüberlieferung nicht eben in vorbildlicher Weise genützt, er selbst ist von den Zuständen, worunter der deutsche Künstler leidet, nicht weniger als dieser determiniert, er selbst ist viel zu sehr im schlechten Sinne ein Berliner, ist so wenig klassisch und als Schriftsteller bei allen glänzenden Eigenschaften mit so vielen Gebrechen und Kulturlosigkeiten behaftet, dass er würdiger von Männern sprechen sollte, die das Wesen des Deutschtums praktisch, nicht theoretisch, noch jeden Tag erweitern, die das thun, was der Schriftsteller nur denkt.

Es soll Meier-Graefe nicht um einen Deut der Ruhm geschmälert werden, der ihm gebührt. Eben um seines wohlerworbenen Ruhmes willen muss aber Einspruch erhoben werden, wenn er unversehens europäische Kunstgeschichte mit Berliner Kunstpolitik verwechselt. Das ist schlimmer als wenn er „die Entwicklung der Kunst mit seiner eigenen Entwicklung verwechselt." Mit solchen Abirrungen erschüttert er nur die Glaubwürdigkeit auch seiner andern Kunstempfindungen. Seine Bücher sind alle aus dem Instinkt heraus geschrieben; darum muss sein vornehmstes Bestreben sein diesen Instinkt rein zu erhalten. Lässt sich der Instinkt weiterhin von Antipathien und Sympathien beeinflussen, so kann diese noch nicht abgeschlossene zweite Auflage der Entwicklungsgeschichte ein Werk werden, das Meier-Graefe seine Souveränität kostet und wovon die Nachwelt dann sagt: „Gott verzeih ihm das Buch!"

*

Bruno Paul von Dr. Joseph Popp. Mit 319 Abbildungen von Häusern und Wohnungen. Verlag von F. Bruckmann, A.-G., München.

Bücher über moderne Architekten sind heute nicht ganz so ernst zu nehmen wie die über Maler und Bildhauer. Sie entstehen anders. Meistens ist es so, dass ein Verlag den Wunsch hat, ein vorhandenes reiches Klischeematerial zu verwerten. Der Künstler ist mit dieser Verwertung in einem Buch sehr einverstanden und so braucht nur noch ein Schriftsteller gesucht zu werden, der den Text schreibt. Die Entstehung des Buches ist auf den Kopf gestellt; der Schriftsteller und sein Manuskript sind nicht zuerst da, sondern zuletzt. Die Ausführungen des Schriftstellers verlieren dadurch an Wichtigkeit, was er liefert, ist nur ein „Begleittext", es sind Erläuterungen, er darf nicht zu kritisch werden, sondern muss mehr oder weniger subaltern im gleichmässigen Lobe-Ton sprechen. Das macht seine Arbeit uninteressant und im höheren Sinne wertlos. Die Abbildungen geben den Ausschlag, es dominiert das ganzseitige Schaubild. Da es sich bei modernen Architekten nun um die Produktion weniger Jahrzehnte handelt, nimmt ein solches Buch leicht den Charakter eines idealisierten Katalogs an, die Veröffentlichung bekommt leicht etwas von einer Reklamepublikation. Und eben darum nimmt man sie nicht so ernst, wie die behandelten Künstler es oft verdienten. Mit diesem Brauch, der sich in natürlicher Weise freilich aus den Verhältnissen, aus den Beziehungen des Architekten zu den Zeitschriften ergeben hat, sollte gebrochen werden; vor allem sollten die Baukünstler selbst darauf dringen, dass man sie kritisch ernster nimmt. Dass sich über den Baukünstler genau so persönlich, so Anteil erweckend und kritisch schreiben lässt, wie über den Maler oder Bildhauer, ist erwiesen.

Das Werk über den Architekten Bruno Paul gehört zu diesen Büchern, in denen der Schriftsteller die am wenigsten wichtige Rolle spielt. Joseph Popp hat einen fleissigen Text in einem ruhig beschreibenden Ton geliefert, aber er bleibt durchaus im Subalternen, er reiht die Baubeschreibungen trocken aneinander, und da ihm dabei die Worte schliesslich ausgehen müssen, behilft er sich mit Redensarten. Grüne Damenzimmer „grüssen herein" und „Palisandermöbel verleihen eine vornehme Haltung", in blauen Wohnzimmern „fühlen sich Biedermeiermöbel gut aufgehoben" und Kamine „laden zum Träumen und Plaudern ein". Jeder „Begleittext" muss mit solchen nichtssagenden Wendungen operieren. Befremdlich ist, dass der Künstler und der Verleger kein Qualitätsgefühl für diese litterarische Leistung gehabt haben, denn auf ihren Gebieten haben sie beide doch viel Geschmack entwickelt. Buchtechnisch ist die Veröffentlichung ausgezeichnet gelungen, und von den Leistungen Bruno Pauls geben die Abbildungen einen starken Eindruck.

Man könnte sich freilich ein noch viel interessanteres Buch über Bruno Paul denken. Es müssten Zeichnungen des Karikaturisten darin sein und die ersten Versuche des kunstgewerblichen Autodidakten; es müsste biographisch von den Entwicklungsjahren in München erzählen, von der Art des künstlerischen Verkehrs mit Th. Th. Heine und Rudolf Wilke. Nie ist Bruno Paul im Naturell vielleicht mehr Künstler gewesen als damals. In jener Zeit war ein Funke Genialität in ihm. Der Bruno Paul, der in diesem Buch dargestellt ist, hat unsere ganze Achtung, ja Bewunderung, aber es lässt uns kalt. Bewunderungswürdig ist, dass er sich als Autodidakt vom Maler zum Architekten entwickelt, sich in

Digitized by Google

der neuen deutschen Baukunst eine einflussreiche Stellung erobert und sich fähig gemacht hat, als Leiter der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums eine neue Schulorganisation durchzuführen, die, wie immer man darüber denken mag, der Energie, Intelligenz und der kühnen Konsequenz Pauls ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Es ist nichts Kleines um den Weg, den dieser Künstler zurückgelegt hat aus eigener Kraft, eine günstige Zeitkonjunktur mit ehrgeizigem Willen und klarer Einsicht nützend. Um so höher treibt er selbst aber auch die Forderungen des Kunstfreundes hinauf. Und vor diesen hohen Forderungen versagt er dann wieder in wesentlichen Punkten.

Die herrschende Eigenschaft des Architekten Bruno Paul ist die Intelligenz. Er hat seine Form kritisch aus der Tradition und aus den verschiedenartigsten Anregungen der Zeit gewonnen. Eine schöpferische Natur ist er nicht; er ist auch kein gestaltendes Temperament, und ein origineller Geschmack oder ein starker Empfinder ist er auch nicht. Seine Intelligenz versteht das Verwickelte zu klären, sie ist im besten Sinne kritisch und versteht es ausgezeichnet zu resumieren. Paul gehört zu den Neuerern, er war einst revolutionär; aber er hat sich immer innerhalb des Möglichen bewegt. Er hat das neue Kunstgewerbe der deutschen Grossbourgeoisie schmackhaft gemacht. Seine formale Neigung begegnet jener in den Kreisen der Berliner Plutokratie herrschenden Neigung, mit Hilfe klassizistischer Bauformen aristokratisch zu erscheinen. Er baut zugleich modern und im Sinne der Überlieferung, er ist modisch und traditionell in einem, in seinem Stil kreuzt sich das Parvenuhafte mit dem Patrizierhaften. Es gelingt ihm nicht, Bauten zu schaffen, die Organismen sind, aber sie haben in hohem Maasse oft den Schein des Organischen. Man sieht, was ein von der Intelligenz geführtes Talent leisten kann. Der Sinn für das Verhältnisleben der Teile ist nicht hoch entwickelt. Die Formenzusammenhänge sind meistens konventionell, das Räumliche ist nicht so sehr gefühlt als vielmehr verstanden; doch meistert die Intelligenz jede Masse und jede Einzelheit, keine Lehre der Zeit ist ungenutzt geblieben, in alles hat Paul sich hineingearbeitet, jede Aufgabe wird mit einer gewissen imponierenden Überlegenheit angefasst und mit kultivierter Disziplin zu Ende geführt. Verwandte Talente aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum finden sich hinzu und es entsteht eine Stileinheit, deren Künstlichkeit nur noch dem tiefer Blickenden offenbar wird. Die Unarten des modernen Kunstgewerbes: die Materialprotzerei, die Selbstherrlichkeit der dekorativen Wirkung, die Verdeckung des Mangels durch Aufwand usw. sind keines wegs überwunden, doch ist der architektonischen Formenwelt Bruno Pauls eine gewisse Reserve eigen, die diese Unarten nicht zu sehr aufkommen lässt. Diese Reserve selbst ist freilich etwas prunkhaft, die Vornehmheit ist nicht im höchsten Sinne vornehm. Die Kunst erscheint ganz durchgereift und ist doch wie über Nacht geworden. Kurz, es ist eine wunderliche Sache, um diesen persönlichen Baustil, der so allgemeingültig aussieht und der doch nicht einen einzigen selbständigen Baumeister erziehen wird.

Das Buch enthält Lösungen vieler verschiedener Bauaufgaben. Grosse Landhäuser, Ausstellungsbauten, Schiffsräume, schlossartige Gebäude, Bürohäuser, Sanatorien, viele Innenräume, Grabmale, Einzelmöbel und Typenmöbel. Es könnte dem Architekten, der vor fünfzehn Jahren noch Zeichner des „Simplizissimus" war, der Bau einer ganzen Stadt, einer Kirche, eines Museums übertragen werden: er würde jede Aufgabe mit einer gewissen äusseren Überlegenheit lösen. Immer denkt man an Empire und Biedermeier, an Palladio und an das Afterrokoko von 1860, an Messel, Peter Behrens, Olbrich und viele andere Quellen, immer aber ist die Anregung auch verdaut. Das Akademische erscheint revolutionär und das Revolutionäre akademisch. Es ist das Geheimnis Bruno Pauls den Formen einerseits das Persönliche und andererseits das Schulmässige zu nehmen. Darin liegt sein Erfolg. Er ist etwas wie ein Fantin-Latour der neuen Baukunst. Scheinbar unbedingt und doch ganz konziliant, sehr bewusst dem Bauherrn gegenüber und doch nachgiebig, wenn's darauf ankommt. Ein glänzender Verstand und ein kaltes Herz; stets wachsam über sich selbst und von starkem Verantwortlichkeitsgefühl, aber letzten Endes gleichgültig der Kunst gegenüber. Das alles ist von den Abbildungen abzulesen, wenn man sie durch Anschauung vor den erreichbaren fertigen Bauten ergänzt. Der Verfasser des Textes meint in der Einleitung, für eine Stadt wie Berlin sei Bruno Paul ein wahrer Segen. Vielleicht hat er soweit recht, dass Berlin solcher Männer wie Paul bedarf, die Erfolg zu haben verstehen, die dem Schwanken ein Ende machen und sich entscheiden, mag das Wertvollste auch unter den Tisch fallen. Aber „ein Segen"?

Vielleicht wird diese Frage nach zwanzig oder dreissig Jahren einmal, wenn man klarer sehen kann, in einem Buch über die Baukunst unserer Zeit entschieden. Von einem Mann, der auf zehn Seiten mehr zu sagen weiss, als in diesem äusserlich so stattlichen Band auf zweihundertfünfzig Seiten gesagt worden ist.

Digitized by Google

MENZEL

Zur Jubelschrift der Berliner Akademie 1896 hatte Adolf Menzel es übernommen ein Titelblatt zu zeichnen. Er hatte sich seiner Art nach so darin vertieft, dass er nicht fertig wurde. Endlich versprach er die Ablieferung zum letzten Tag des Abends um sechs Uhr. Als der Bote kam, war Menzel noch nicht ganz fertig. Der Bote musste also warten. Er musste bis zwei Uhr nachts dasitzen. Dann brachte der damals achtzigjährige Menzel den Boten mit der Lampe die fünf Treppen hinunter und stieg frisch wieder nach oben. Der Bote aber war so kaputt, dass er einen Wagen nehmen musste.

✲

AUSSPRÜCHE VON DEGAS

Zu Manet: „Manet, wenn Sie könnten wie Sie wollten, wären Sie einer der schlimmsten Sensationsmaler der Welt; aber Sie sind der Galeerensklave Ihrer Kunst."

Über Corot: „Corot malt Bäume und bohrt Himmelslöcher hinein, damit die Vögel hindurchfliegen können."

Über Zola: „Il me fait l'effet d'un géant qui travaille le bottin."

Über Whistler: „Man kann sich nicht mit ihm unterhalten; er wirft seinen Mantel um — und fort geht er zum Photographen."

Über Besnard: „Oui, oui, il vole avec nos propres ailes.

✲

DER BLINDE DEGAS

Einer malenden Amerikanerin war es gelungen bis zu Degas vorzudringen. Sie begab sich in Begleitung eines gemeinsamen Bekannten in die Höhle des Löwen. Ihre Bilder hatte sie gleich mitgebracht, um ein Urteil von dem berühmten Meister zu erpressen. Der war, gegen seine Gewohnheit, von grösster Liebenswürdigkeit; als er aber die Bilder der Amerikanerin ansehen sollte, wich er aus: „Ich bin überzeugt, Madame, was Sie machen, ist sehr schön, nur kann ich Ihre Bilder leider nicht ansehen, Sie wissen, meine Augen — ich bin fast ganz blind." Entsetzt fragte der Freund, ob die Augenkrankheit plötzlich so schlimm geworden sei. Listig zwinkernd antwortete Degas leise: „Meine Augen sind wirklich von einer merkwürdigen Krankheit befallen: ils ne distinguent plus que les beaux tableaux."

✲

DEGAS UND DER SÜDAMERIKANER

Ein Südamerikaner wollte, um ganz chic wieder drüben anzukommen, ein Bild von Degas kaufen. Es gelingt ihm ins Atelier mitgenommen zu werden, und er sieht sich die Bilder an. Plötzlich will er eine „Tänzerin" kaufen und fragt nach dem Preis. Degas will nicht, Der Südamerikaner aber bietet mehr und immer mehr, 100000 Franks. Aber Degas sagt: „Ich verkaufe nicht, Geld reizt mich nicht." Da langt der Besucher in seine Manteltasche, holt einen Haufen Edelsteine hervor, Rubinen, Saphire, Smaragde und wirft sie in seinen Zylinder, bis er gestrichen voll ist. Den hält er Degas hin mit den Worten: „Voilà, pour la Danseuse." Aber Degas lehnt ab: „Mon Argentin, vous venez trop tard. La femme ne me tente plus!"

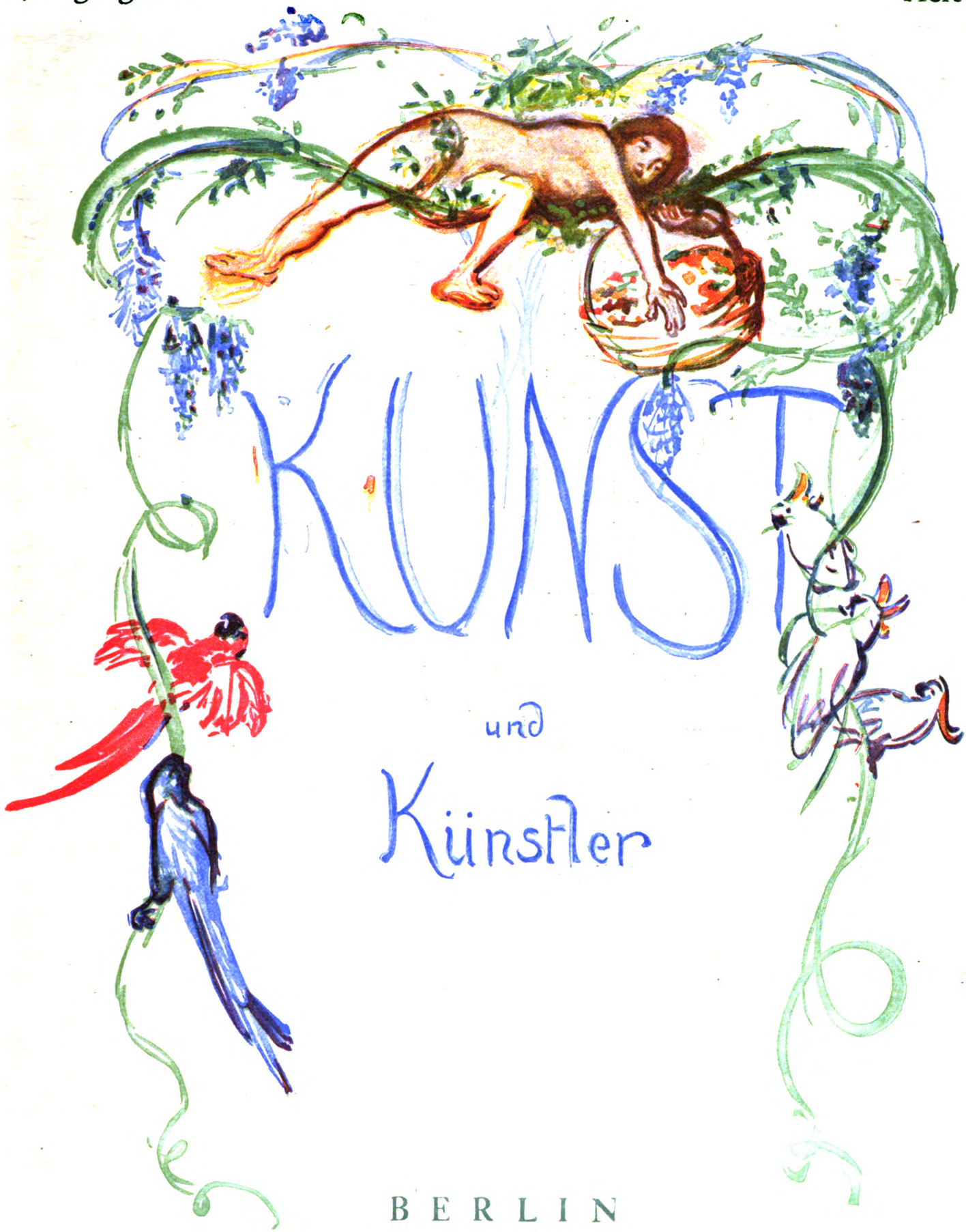
✲

SECHZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI

Heft III



BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT III Dezember 1917

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE
PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT III

AUFSÄTZE

Seite

Max I. Friedländer: Dürers Denken und Gestalten 85
Alfred Lichtwark: Der junge Künstler und die Wirklichkeit 91
Victor Hugo: Das Buch und der Stein . . 108
Karl Scheffler: Gelegentlich der 31. Ausstellung der Berliner Sezession . . . 122
—: Winckelmann 123
Künstleranekdoten 124

ABBILDUNGEN

Seite

Sainte Marie des Chazes 84
Albrecht Dürer: Der Schulmeister, Holzschnitt 88
Philipp Otto Runge: Wir drei 89
Ferdinand Waldmüller: Die Schwiegermutter des Künstlers 90
Friedrich Wasmann: Bildnis seines Bruders . 93
Hans von Marées: Bildnis Konrad Fiedlers . 94
Adolf Menzel: Die Schwester des Künstlers, Aquarell 97
Wilhelm Leibl: Bildnis der Frau Belli . . 98
Wilhelm Trübner: Bildnis eines Offiziers . 101
—: Dragoner Einjähriger 102
Max Liebermann: Herrnbildnis 105
Max Slevogt: Bildnisstudie 106
Zwölf Abbildungen gotischer Architekturen und Skulpturen . . . . . 108—121

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

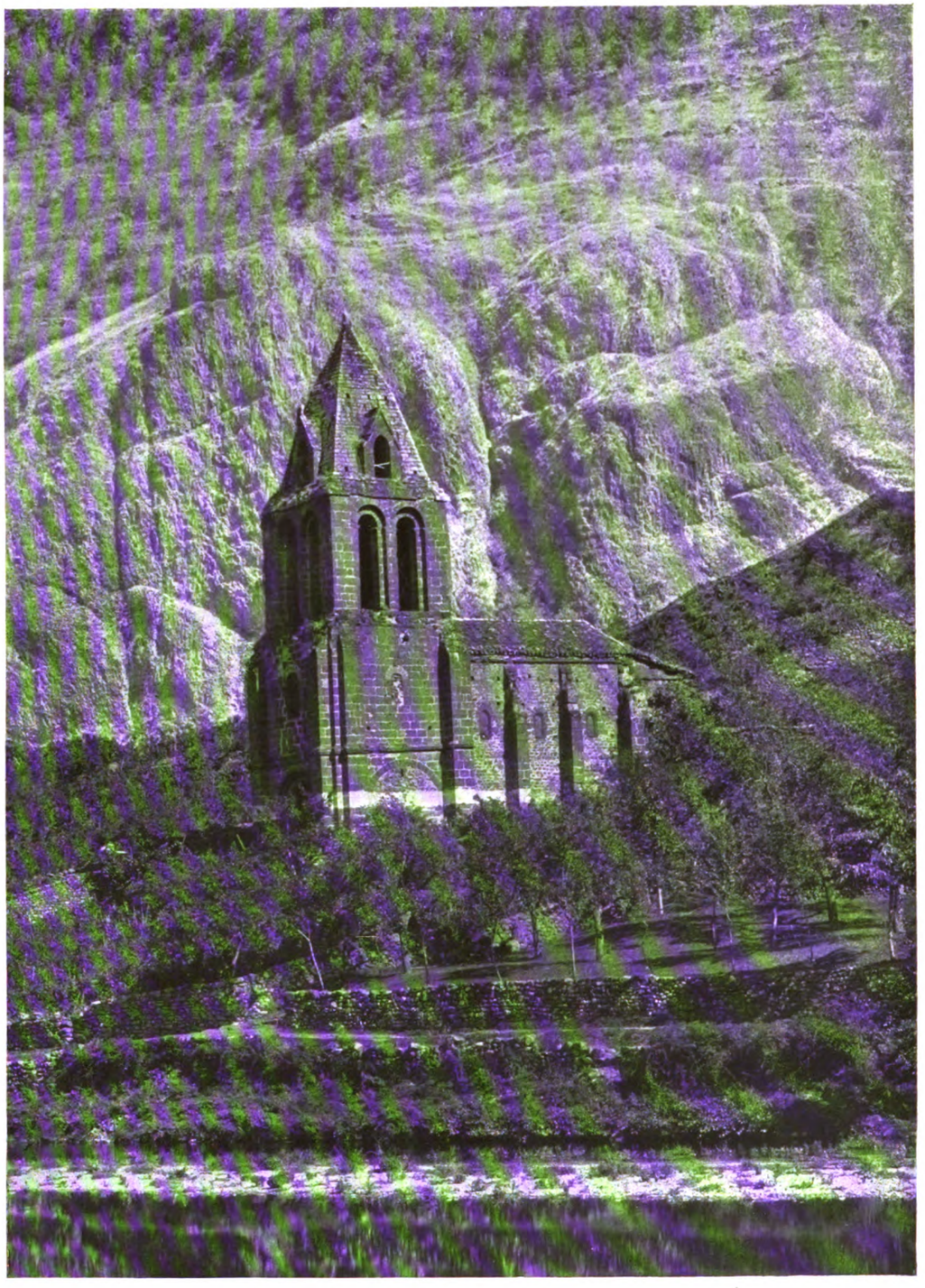
GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google



SAINTE MARIE DES CHAZES

Digitized by Google

Kunst und Künstler

DÜRERS DENKEN UND GESTALTEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Dürer, der sich über sein Thun Gedanken macht, unterscheidet zwischen „Gebrauch“ und „Kunst“. Unter „Gebrauch“ versteht er Handwerksübung, unter Kunst aber gewiss nicht —, was wir darunter verstehen, sondern ein der Praxis Entgegengesetztes, also Theorie oder Schaffen aus Erkenntnis. Der uns geläufige Gegensatz von Kunst und Wissenschaft lag dem Meister fern. Ihm und seinen Zeitgenossen, namentlich seinen humanistisch gebildeten Freunden, hob sich die Malerei aus dumpfer Handwerkstiefe zu den Wissenschaften empor.

Dürer malt sich aus: die Kunst hat vor vielen hundert Jahren geblüht; die Meister der heidnischen Antike haben Vollkommenes hervorgebracht — nicht von ungefähr. Sie wussten, was sie thaten, und haben ihr Wissen in Bücher niedergelegt. Diese Schrift aber ist verloren gegangen, damit die Erkenntnis und die Kunst. Die Italiener haben vor nicht langer Zeit ein Zipfel des Geheimnisses gelüftet.

Darin sieht Dürer die Überlegenheit der italienischen Renaissance — in einer Wiedergeburt der Erkenntnis. Und sein Streben geht dahin, mit Hülfe der Welschen sich und seine deutschen Werkgenossen aufzuklären. „Wenn Du keinen rechten Grund hast (also: nicht weisst, weshalb Du diese oder jene Form so oder anders gestaltest), kannst Du nichts Gutes machen, auch nicht mit der grössten Freiheit der Hand.“ In diesem Misstrauen gegen das Gefühl und die vorurteilslose Beobachtung hat Dürer gewiss jeden welschen Meister, den er traf, naiv und dringlich ausgefragt, dabei aber nicht viel erfahren, indessen die Italiener den Wahn des Deutschen nährten, indem sie vorgaben mehr zu wissen als sie wussten.

Wenig belehrt aus Büchern, von Jacopo de' Barbari und anderen Italienern, hat Dürer durch eigene Versuche den „rechten Grund“ gesucht und ist schliesslich daran gegangen, sein Wissen in Druck zu geben zu Nutz und Frommen der Deutschen.

Digitized by Google

Er wurde der erste deutsche Ästhetiker; und es war ihm keine kleine Mühe, in einer Sprache, die zu solchen Darlegungen noch garnicht ausgebildet war, über Kunst zu sprechen.

Wir blicken nicht ohne Befremden und Besorgnis auf diese Bemühung und sind geneigt, schon in dem Bedürfnis Dürers einen Mangel der gestaltenden Kraft zu sehen. Allein die Wissenschaft zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts glich nicht der reifen, ruhigen und ihrer Grenzen bewussten Gelehrsamkeit unsrer Tage. Jene Wissenschaft besass die Vorzüge und Fehler der Jugend, sie war enthusiastisch, voller Aberglauben und unkonsequent. In die vernunftmässige Lehre klingen dunkle Äusserungen widerspruchsvoll hinein. Einmal spricht Dürer von den „öberen Eingiessungen", also von Inspiration, dann klagt er: „ach wie oft sehe ich grosse Kunst im Schlaf, wie sie mir im Wachen nicht vorkommt." Endlich die schöne Stelle: „ein guter Maler ist inwendig voller Figur und wenn er ewig leben würde, hätte er aus den innern Ideen, von denen Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Welt auszugiessen". Diese Äusserungen verbieten uns, den Ästhetiker Dürer als einen Rationalisten zu bezeichnen.

Dürer strebt danach, den „Gebrauch" mit der „Kunst" zu vermählen und einen Zwiespalt aufzuheben, der letzten Endes zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten, zwischen Gefühl und Vernunft, (in unsrer Sprache: zwischen Kunst und Wissenschaft) klafft. Ihm stand auf der Seite des Gebrauchs alles, was leicht von der Hand ging, was Instinkt, Überlieferung, Empfindung und Kindheitsgewöhnung boten. Der „Gebrauch" war deutsch. Und dazu gehörte die Gotik mit ihrer Grenzenlosigkeit und Verschlungenheit. Die „Kunst" aber kam aus Italien. Zu ihr gehörte das Ergebnis schwerer Gedankenarbeit, Perspektive und Proportion, alles mühsam Errungene, das dem Meister wertvoller dünkte als das Ererbte. Je nachdem sich Dürer nach dieser oder jener Seite wendet, wandelt sich der Ausdruck seiner Gestaltung. Die Jugendarbeit ist eher naiv. Später gewann das Wissen mehr und mehr Macht. Aber man darf nicht meinen, dass Dürer irgendwann an dem „Gebrauch" Genüge gefunden, und auch nicht, dass er jemals den „Gebrauch" aufgegeben habe. Der Kampf der beiden Mächte durchzieht sein ganzes Leben.

Im Groben erscheint Dürers jugendliche Schöpfung stürmisch, vielgliedrig und gefühlvoll, sein reifer Stil eher massig, fest begrenzt und ruhig. Der verästelte Baum wandelt sich zur Säule.

Bei der Darstellung des Nackten gab die Werkstattüberlieferung dem Meister geringe Sicherheit. Hierbei traute er seinen „inneren Bildern" nicht. Nur die „Kunst" konnte helfen. Das Thema war dem Deutschen nicht natürlich und weckte ihm die Sehnsucht nach der verschollenen Vollkommenheit der heidnischen Götterbilder. Dürer glaubte nicht, den nackten Leib, der, durch Kleidung entstellt und der Unschuld beraubt, ihm hie und da sichtbar wurde, durch blosse Naturbeobachtung beherrschen zu können, und vermochte sich nicht vorzustellen, dass die grossen Meister der Antike nur aus Gefühl und Schauen das Höchste erreicht hätten. Er glaubte an allgemein gültige Zahlen für die Verhältnisse und strebte danach, diese Zahlen zu entdecken.

Das Nackte war ihm eine lockende Aufgabe, wie selten auch Aufträge ihm Gelegenheit boten, unbekleidete Gestalten darzustellen. Die Humanisten mögen ihn ermahnt haben, mit den grossen Meistern der Antike auf ihrem Gebiete zu wetteifern. Abgesehen von dem Reize des Ungewohnten, musste der ernst ringende, in die Tiefe dringende Zeichner das Bedürfnis spüren, den Menschenleib hüllenlos kennen zu lernen und sich über den Organismus klar zu werden. Er wurde von der bekleideten Figur zur nackten, von der nackten Gestalt zum Knochengerüst getrieben.

Einige Zeichnungen und Kupferstiche aus früher Zeit, sowie eine Buchsfigur in Berliner Privatbesitz, bewegte, erregende, dämonische Frauengestalten zeigen, wie weit Dürer aus der Beobachtung und der Badstubenerinnerung kam, zeigen einen Weg, den er verliess, von dem er abbog, als er zu messen und zu rechnen begann.

Von 1501 datiert ist die älteste Zeichnung einer nackten Frau, wo deutliche Spuren messender Thätigkeit erkennbar sind. In den folgenden Jahren hat Dürer viel Kraft an solche Versuche gewendet. Sein berühmter Kupferstich mit Adam und Eva von 1504 ist Ergebnis, Abschluss und Schulbeispiel. Die umständliche Entstehungsgeschichte des mit ungemeiner Sorgfalt durchgebildeten Kupferstichs lässt sich in Zeichnungen verfolgen. Nirgends ist so gut zu beobachten, wie der Meister Naturstudien einem System unterwirft. Der Adam stammt von Apollo ab, wie die Eva von einer Venus. Als Erzählung des Sündenfalls ist das Blatt matt und ausdruckslos. Die Bewegungen der Figuren sind inhaltlich nicht begründet.

Digitized by Google

Dürer hat nicht immer gemessen, wann er nackte Figuren bildete, hat auch nicht von irgendeinem Zeitpunkt an stets gemessen. Er führt selbst aus, es sei unnötig, in jedem Falle die Maasse festzustellen. Durch die Übung der Messung werde das Augenmaass so weit verfeinert und sicher gemacht, dass die richtigen Proportionen von ungefähr getroffen würden. Ob nun der Meister mit Zirkel und Maassstab arbeitete, oder sich auf die Erfahrung verliess, immer musste er versucht sein, die Menschengestalt steil aufzurichten, Beugungen, Verkürzungen zu vermeiden, stets auch die einzelne Figur zu isolieren und sie in ganzer Ausdehnung zu zeigen. Jede Bewegung erschwerte nicht nur die Messung, sondern verwirrte auch das Augenmaass. Überdies war ja nur die ruhige Gestalt in normal aufgerichteter Haltung „schön". Denn, da die „Schönheit" in den Verhältnissen steckte, mussten die Verhältnisse unbeeinträchtigt wirken, und jede Bewegung war eine Entstellung. Man spürt, wie von der Lehre her ein „Stillgestanden" erscholl.

Seiner Natur nach war Dürer aktiv und der Bewegung zugethan. In seinen frühesten spontanen Äusserungen ist die Illusion der Bewegung der erste und letzte Wunsch.

Die Fesselung und Bannung kam nicht nur von der Lehre her, sondern auch von dem Modellstudium, das Dürer, die Ergebnisse der Messung ergänzend, betrieb.

Des Meisters ernste Gewissenhaftigkeit steigerte die Ansprüche an Naturwahrheit und Lebensfähigkeit. Mit allen Einzelheiten suchte er die Natur wiederzugeben und arbeitete unmittelbar nach dem Modell, das für längere Zeit seine Haltung wahren musste. Die Kompositionen sind aus Modellstudien zusammengefügt und offenbaren manchmal ein schroffes Beieinander „schöner", nämlich normal gestellter Figuren, und nach der Natur gezeichneter Gestalten, die in exzentrischen Haltungen erscheinen. Der Fluss der Bewegung kam bei so umständlicher und dualistischer Methode ins Stocken.

Einbildungskraft und Gefühlsregung trieben die Bewegung immer wieder an, die Lehre aber und das Naturstudium wirkten erstarrend. Manche Komposition gleicht einem Strom, in dem Eisschollen treiben.

Die „Apokalypse", die 1498 erschien, ist ungebändigt und unberührt von der „Kunst", einheitlich und hinreissend. Die früheren Blätter des „Marienlebens", an denen Dürer zur selben Zeit wie an dem Stich mit Adam und Eva arbeitete, sind durchwärmt, beweglich und ungestört im Fluss der Erzählung und der Empfindung.

1506 weilte Dürer in Venedig. Das Phlegma, das festliche Gleichgewicht der venezianischen Kunst berührte den Deutschen um so stärker, als er mit dem Vorurteil um sich blickte, den Widerschein der verehrten Antike zu erfassen. Und die Venezianer bestärkten ihn in solcher Meinung, indem sie an seinem Werke zu tadeln fanden, es wäre nicht „antikisch". Die Vergleichung des Eigenen mit dem Fremden trieb das Schaffen ins Helle und Bewusste. Was Dürer in Venedig ausgeführt hat, ist mehr gebaut als gewachsen und „künstlich" in seinem wie in unserem Sinne.

In Nürnberg regten sich wieder die Urkräfte seiner Natur. Allein die Nachwirkung der venezianischen Zeit ist überall spürbar — am deutlichsten vielleicht, wenn man die Folge des „Marienlebens" durchsieht und den Unterschied bemerkt zwischen den vor und den nach der Reise geschaffenen Blättern. Die Holzschnitte von 1510 sind an plastischer Klarheit und architektonischer Festigkeit den früheren Blättern überlegen, aber der Schlag des herzlich teilnehmenden und ergreifenden Berichtes pulst nicht in den angefügten Gliedern.

Nimmer rastende Gedankenarbeit führte den Ästhetiker Dürer zu der heikelen Frage nach dem „Schönen". Zwar antwortet er resolut: „was die Schönheit sei, weiss ich nicht", bleibt aber bei diesem glücklichen Verzichte nicht stehen, sondern tastet sich weiter. Er argumentiert: „getadelt wird eine Kunstgestalt als zu gross, zu klein, zu schwach, zu breit und so fort; was weder zu gross, noch zu klein ist, muss als untadlig, also als schön gelten". So wird das Mittlere, Maassvolle, Gemessene, Normale zum Ideal. Zugleich sieht Dürer im Gesunden und Gebrechenfreien das Schöne. Wie viele Ästhetiker nach ihm, kommt er in Gefahr, das Kunstschöne mit dem Naturschönen zu verwechseln. Zu seinem Heil ist er auch hier unkonsequent und scheidet das Gebrechen keineswegs aus seiner Gestaltung aus. In seiner Welt giebt es Gott und Teufel. Den christlichen Himmel ehrt er, wie die Heiden einst ihre Götter, mit „Schönheit", die Schergen und Widersacher Christi aber und die niedrige Menschlichkeit bezeichnet er mit Disharmonien und Abweichungen von dem Regelmaass. Auf beiden Wegen aber kommt er zu Typen. Und am Ende drohen konstruiertes Ebenmaass und konstruierter Charakter, Schema neben Karikatur.

Digitized by Google

Als Denker gewann Dürer den Archimedespunkt ausserhalb seiner Welt und vermochte das eigene Schaffen zu richten. Der berühmte Bericht Melanchthons spiegelt die grüblerische Härte dieser Selbstkritik undeutlich wieder und lässt ahnen, wie wenig Gefallen der reife Dürer an den Schöpfungen seiner Jugendkraft fand. Von bunter vielgestaltiger Mannigfaltigkeit sei der Meister zur Einfachheit der Natur aufgestiegen. So sah Melanchthon den Weg und ahnte nichts von Verlusten und Opfern, konnte nicht ermessen, wie viel Wertvolles verloren ging, als Dürer die „öberen Eingiessungen" in die Kanäle der Erkenntnis leitete.

ALBRECHT DÜRER, DER SCHULMEISTER. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

PHILIPP OTTO RUNGE, WIR DREI
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

FERDINAND WALDMÜLLER, DIE SCHWIEGERMUTTER DES KÜNSTLERS
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

DER JUNGE KÜNSTLER UND DIE WIRKLICHKEIT

VON

ALFRED LICHTWARK

Wie viele Maler giebt es wohl in Deutschland, die, ohne einer Neigung des Publikums ihre Überzeugung zu opfern, von der Ausübung ihrer Kunst das Leben gewinnen? Ich wage nicht, die Ziffer hinzusetzen, die mir nach Umfragen und Beobachtungen wahrscheinlich geworden ist.

Die Künstler wissen es alle, wie niedrig sie ist, und sie wissen auch, dass der Posten für Kunst im Budget der modernen Staaten und der Privatleute, vom Bankier bis zum Dienstmädchen, ungezählte und unzählbare Millionen das Jahr beträgt. Zu den Ausgaben für Bau- und Kunstakademien, Kunstschulen und Gewerbeschulen aller Art, Ausstellungen, Museen, Publikationen, wie sie der Staat und die Spekulation in Einzelwerken und Zeitschriften auf den Markt bringen, müssen auch die Millionen und Millionen hinzugerechnet werden, die die Berufs- und die Liebhaberphotographie kosten. Heute leben in jeder deutschen Grossstadt mehr wohlhabende oder reiche Photographen als im ganzen Reich Maler von derselben Steuerklasse, und wo in einer Kleinstadt kein noch so bescheidener Kunstmaler sein Brot fände, bewohnt der Photograph ein Landhaus. Was aber die Photographen machen, war früher Aufgabe des Künstlers.

Diesem ungeheuren und ganz regelmässigen Aufwand für den ganzen Umfang des Gebietes der Kunst, den keine frühere Zeit gekannt hat, entspricht das Ergebnis weder für das Volk, das fast nur Surrogate bekommt, noch für die künstlerischen Begabungen, die am Ufer des Stroms der Millionen stehen und sich nicht einmal mit einem nassen Finger die Einbildung eines Trunkes schaffen dürfen.

Der junge Künstler unserer Tage — ich meine die schätzbare Durchschnittsbegabung, die von der Umwelt abhängig ist, nicht das Genie, das sie umzugestalten oder zu zerstören und neuzuschaffen die Kraft hat — lebt inmitten dieser neuen Zustände eigentlich nicht mehr in einer wirklichen Welt. Eine Wolke von falschen Voraussetzungen verhüllt ihm den Blick. Er weiss nicht mehr recht, was die Dinge um ihn herum und er selbst eigentlich sind und wollen. Er täuscht sich über die Welt und sich selbst, und die Welt täuscht sich über ihn, indem sie ihn für viel mehr und zugleich viel weniger einschätzt, als was er wert ist.

Was bedeutet, um bei dem Kern anzufangen, sein Talent? Es ist ihm der höchste, edelste Besitz. Er glaubt sich vor allen begnadet. In Wirklichkeit ist Talent eher ein Fluch.

Denn in zehntausend Fällen handelt es sich um nichts anderes als eine erkennbare Leichtigkeit der Nachahmung und Wiederholung vorhandener Kunst. Diese Art Talent ist so häufig, dass, wenn eine beliebige Klasse eines Gymnasiums oder einer Kriegsschule unbesehen in eine Akademie eingeschoben würde, ziemlich dasselbe herauskäme wie mit einer durchschnittlichen Malklasse. Denn irgendein Talent pflegt als Begleiterscheinung der Pubertät aufzuflackern, um, wenn der Körper sein Mass erreicht hat — oder schon früher —, zu erlöschen. In der einen Generation wird jeder aufgeweckte Junge eine Zeitlang Dichter, in der anderen Philosoph, heute Maler, im nächsten Jahrzehnt wohl eher Rockefeller.

Aber da es einige wenige Künstler heute ausnahmsweise zu äusserem Erfolg bringen, und da alle Zeitungen von hohen Bilderpreisen voll sind, so glaubt der vom Talent Befallene, glauben seine Eltern, Lehrer und Gönner, die Gabe für voll nehmen und ein Leben darauf gründen zu dürfen. Was aber in neunhundertneunundneunzig Fällen ein Irrtum war. Wer ein Menschenalter diese Künstlerwerdung aus der Nähe beobachtet hat und nachrechnen kann, was dabei herausgekommen ist, den überläuft es kalt.

In einigen wenigen Fällen bleibt das Talent

Anm. d. Red.: Dieses ist ein, aus einer Tischrede im Jahre 1909 entstandener Aufsatz Lichtwarks, der bisher nur innerhalb eines intimen Kreises Hamburger Kunstfreunde bekannt geworden ist. Indem wir ihn hier einer breiteren Öffentlichkeit mitteilen, weisen wir zugleich darauf hin, dass in den nächsten Wochen eine zweibändige Auswahlausgabe der Schriften Lichtwarks, die Dr. Wolf Mannhardt besorgt hat, im Verlag von Bruno Cassirer erscheinen wird. Dieser Ausgabe werden später zwei Bände Briefe an die Kommission der Hamburger Kunsthalle, herausgegeben von Gustav Pauli, folgen.

Digitized by Google

über die Entwicklungsjahre hinaus am Leben. Hier und da dauert das Wachstum bis zum dreissigsten, in selteneren Fällen bis zum vierzigsten Jahre, bei den ganz Grossen noch länger und treibt wohl gar erst um die sechzig die mächtigsten Schösse. Das sind jedoch Ausnahmen, die sich selbst in der Liste des Jahrhunderts noch einzeln aufzählen lassen.

Aber selbst das Talent, das jenseit der zwanziger Jahre noch nicht verdorrt ist, bedeutet noch immer kein mündelsicheres Kapital. Mit dem Talent lässt sich alles machen, was man mit einer Summe baren Geldes anstellen kann. Es kann vergraben und dadurch zur Unfruchtbarkeit verdammt werden, man kann damit spekulieren und es bis auf den letzten Heller und Pfennig einbüssen — und das kommt gar nicht so selten vor —, man kann vom Kapital seines Talents zehren und es dabei verputzen — wer von seinem Talent lebt, muss mit seinem Talent zahlen —. Nur in einem Punkt unterscheidet sich das Talent vom Kapital: es hat seine angeborenen, vorher bestimmten Grenzen, über die es nicht hinauswachsen kann und die sein Wuchs heute nur selten erreicht.

Dass die Mehrzahl aller Künstler ihr Talent für eine Wirklichkeit genommen haben, ist ihr erster grosser Irrtum. Aber ungezählte Tausende werden ihm auch künftig verfallen. Früher wussten der Vater oder Vormund, was ihre Pflicht verlangte, wenn in ihrer Obhut ein Talent sich regte: sie liessen den Hemmschuh herunter. Heute pflegen sie sich zu entrüsten, wenn sie darauf hingewiesen werden, dass es ihre historische Pflicht und Schuldigkeit ist, mit allen vernünftigen Mitteln den Weg zu sperren. Es nützt auch nichts, hinzuzufügen, dass sie in allen Fällen richtig handeln und Recht behalten, wenn sie mit eisenharter Faust auf einen bürgerlichen Beruf hindrängen. Gelingt die Hemmung und Ablenkung, so ist es ein Beweis, dass Talent und Wille nicht stark genug waren, gelingt es nicht, so ist zum wenigsten der Nachweis erbracht, dass es sich um einen Willen handelt.

Mit dem Glauben an eine Unwirklichkeit, ihr Talent, treten Zehntausend in eine Welt von Unwirklichkeiten.

Die erste ist die Akademie oder Kunstschule. Solange der Staat die Akademien in seine Pflege genommen, schläft die Klage nicht ein, dass er unklug handelt. Er lässt ziemlich unbesehen zu, was sich anbietet. Denn die Klassen sind einmal da und müssen gefüllt sein, die Professoren sind einmal angestellt und müssen ihre Arbeit haben. Jahr um Jahr nehmen die Akademien Hunderte von Schülern auf, die sich durch ein arges Missverständnis auf die Kunst stürzen, Jahr um Jahr senden sie Hunderte von Künstlern ins Leben, für die durchaus kein Bedarf zu entdecken ist.

Da der akademische Unterricht sich auf dem Boden keiner Art von Wirklichkeit entfaltet, und da er für keine Art von Wirklichkeit vorbereitet — denn keine Wirklichkeit wartet auf den entlassenen Akademieschüler —, reicht aller guter Wille, reicht alle Einsicht des Lehrkörpers und des einzelnen Lehrers nicht aus, eine leistende Form des Unterrichts zu finden.

Der natürliche Weg des Schülers (es ist bezeichnend, dass man bei der Akademie nicht vom Lehrling sprechen kann) würde der sein, dass er dem Meister bei seinem Werke hülfe, wie es in den alten Malerwerkstätten war. Jeder lernte alle Arbeiten kennen, jeder kam so weit, wie das Wachstum seines Talentes ihn zu tragen vermochte. Geselle blieb, bei dem es für den Meister nicht langte. Heute ist der Unterschied nicht allein zwischen Meister und Gesell, sondern auch zwischen Meister und Lehrling äusserlich verwischt.

Der akademische Unterricht krankt daran, dass die längste Zeit nur Studien gemacht werden, die für sich genügen müssen, dass der Blick aufs Werk, für das die Studien nur Vorbereitung sind, nicht im Unterrichtssystem liegen kann oder doch in den Meisterateliers viel zu spät und unvollkommen einsetzt. Ein Ideal wäre es, wenn der Schüler gewöhnt werden könnte, keine Studie zu machen, die nicht auf ein Werk Bezug hat, die nicht bestimmt wäre, das darüber hinausreichende, zusammenfassende Kunstwerk möglich zu machen.

Man sieht an allen Ecken und Enden, wie oft dem jungen Künstler, der die akademische Lehrzeit durchgemacht hat und über das Studienmalen nicht hinausgekommen ist, nicht nur die Fähigkeiten abgehen, eine zusammenfassende künstlerische Arbeit in Angriff zu nehmen, sondern dass ihm sogar die Vorstellung von ihrer Notwendigkeit nicht vertraut ist. Er pflegt an jede Arbeit mit den Voraussetzungen zu gehen, die er bei der Landschaftsstudie gewonnen hat.

Wie der Durchschnittskünstler, der nicht unbegabt zu sein braucht, die einzige zur Synthese zwingende Aufgabe, die ihm heute unsere Kultur stellt, das Bildnis, anpackt, giebt Aufschluss über seine Stellung zur Kunst und zum Leben. Es ist ja leider wirklich die einzige. Das bisschen

Digitized by Google

FRIEDRICH WASMANN, BILDNIS SEINES BRUDERS
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

HANS VON MARÉES, BILDNIS KONRAD FIEDLERS
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Digitized by Google

Wandmalerei zählt im Ernst nicht mit, da es nur einzelnen zugute (oder zuschaden) kommt.

Mit dem Bildnis aber wissen die wenigsten etwas anzufangen, weil sie nicht darauf hingeführt sind, das Problem in dem Punkt zu suchen, wo es liegt, in der schlichten Darstellung einer Persönlichkeit. Das Bildnis fällt seiner Natur nach weder in die Kategorie der Landschaft noch in die des Stilllebens. Die meisten suchen das Bildnis malerisch interessant zu machen durch Beleuchtung, Farbe, räumliche Umwelt, und weil sie eine dieser Unwirklichkeiten als Ausgangspunkt nehmen, bleiben sie oft genug darin stecken und kommen nicht zu der Wirklichkeit, die das ein und all der Aufgabe ausmacht, die zwingende Erfassung des Menschlichen. Farbe versteht sich von selbst. Das Bildnis kann Farbe einbeziehen, wie jedes Licht- und jedes Raumproblem, vorausgesetzt, dass die Hauptsache die Hauptsache bleibt, der erschöpfende Ausdruck, die innere Gewalt, die Monumentalität der Menschendarstellung.

Was uns fehlt in der heutigen Produktion, offenbart der Zustand der Bildnismalerei. Wir haben das tägliche Brot einer tüchtigen, ehrbaren, leistungsfähigen Niveaukunst nicht im Hause und sind unter Umständen gezwungen, diese Niveaukunst vom Genie zu verlangen, weil das Talent die akademische Zahlungsfähigkeit nicht hat.

Das Verhältnis zum Bildnis giebt die letzten Aufschlüsse über die Stellung sehr vieler heutiger Künstler zu den Problemen ihrer Kunst. Der typische junge Künstler offenbart hier oft genug die Achillesferse seiner Bildung und Gesinnung: er neigt dazu, die künstlerischen Mittel zu überschätzen, als eine Sache für sich zu betrachten, ja in ihnen den Zweck und das Ziel seiner Kunst zu sehen. Auch das gehört zu den Unwirklichkeiten, in denen er lebt.

Ich glaube, dass die einseitige Kultur der Mittel nur zu verstehen ist als der mit mechanischer Notwendigkeit eintretende Gegensatz zu einer früheren Überschätzung des Stoffes. Aber sie ist nun einmal da und hindert nicht nur die Entstehung sonst wohl in der Möglichkeit liegender Kunstwerke, sondern verlegt sehr vielen jungen Künstlern den Weg der Entwicklung.

Hatten sie ein Bildnis zu malen, so war ihre erste Sorge die Tapete, das Rückenkissen, die Tischdecke, der Anzug. Ich interessiere mich nur für die Farbe, lautete die Antwort auf eine Frage nach wesentlicheren Dingen. Ob der Dargestellte sitzt oder steht, ist oft nicht zu erkennen. Ob die Beine ihm oder einem anderen gehörten, erscheint gleichgültig gegenüber dem einzigen Problem der Farbe. Wünscht der unbefangene Betrachter über die Konstruktion des Körpers Aufschluss, oder fragt er, wo eine Hand, ein Arm, ein Fuss abgeblieben, so heisst er Pedant. Kurzbeinige Leute werden auf hochbeinige Stühle gesetzt, und der Künstler merkt nicht, dass sie nachher auf seinem Bild vom Stuhl herunterrutschen. Glaubt er, das Problem der Farbe oder der Beleuchtung gelöst zu haben, so ist er zufrieden. Bei diesem Ende packt er an, und an diesem Ende hört er auf. Die Ähnlichkeit ist nach dem französischen Scherze: dans un portrait ce qui importe le moins c'est la ressemblance — bei einem Bildnis kommt es zu allerletzt auf die Ähnlichkeit an —, ausser Betracht gesetzt. In der Gewohnheit, gleich loszulegen, die sich beim Landschaftern so leicht festsetzt, werden die allernotwendigsten Überlegungen und Vorstudien übersprungen. Warum lässt sich nicht denken, dass die jungen Talente irgendwo lernen, wie sie die Aufgabe eines Bildnisses anzupacken haben.

Wie heute die Dinge liegen, ist eine Ausstellung der besten Bildnisphotographen der Welt anziehender als der Durchschnitt der Bildnisleistungen auf unseren Kunstausstellungen. Die charakteristische und individuelle Art zu stehen, zu sitzen, sich zusammenzunehmen oder sich gehen zu lassen, den Kopf zu halten, den Blick zu richten, weiterhin die Probleme des Stehens und Sitzens überhaupt und die der Beleuchtung und des Raumes werden unendlich viel sorgfältiger studiert und erwogen, Haltung und Verteilung der Flecke, Form und Maasse der Silhouette, Führung der Umrisse, Verhältnis der festen zur durchbrochenen Masse bilden den Stoff langer und eindringlicher Überlegung bei den Liebhaberphotographen. Und schliesslich spielt bei ihnen der Geschmack seine Rolle, von dem der junge Künstler heute nicht viel wissen will. Geschmack ist ja auch schlimm genug, wenn er gesucht wird und ein Ziel bildet. Aber von der Niveaukunst, von der allein hier die Rede ist, muss man ihn verlangen als den selbstverständlichen Ausdruck höchster persönlicher Kultur. Talent hat kein Recht, geschmacklos zu sein. Man möchte jetzt den jungen Malern empfehlen, gewisse Dinge, die sie missachten, in den Ausstellungen der Liebhaberphotographen Amerikas, Englands, Frankreichs, Österreichs und Deutschlands kennenzulernen.

Die Forderungen, die der naive Auftraggeber

Digitized by Google

an ein Bildnis zu stellen pflegt, und die in der Ähnlichkeit gipfeln, sind im Grunde durchaus berechtigt. Auch die, dass das Bildnis einen Schmuck bilden soll. Dem Auftraggeber ist das Bildnis in der Form eines höheren Stillebens oder nach den Prinzipien, die aus der Landschaftsmalerei übertragen sind, vollkommen gleichgültig. Er will den Ausdruck der eigenen Persönlichkeit oder des geliebten Menschen, den er sich malen lässt. Von den künstlerischen Mitteln will er — und auch das ist ein gesundes Gefühl — möglichst wenig merken.

Darin wurzeln die ewigen Beschwerden des jungen Künstlers gegen den Auftraggeber und umgekehrt. Und das wird sich nicht eher ändern, bis der Künstler sich der Aufgabe unterordnet und die Hauptsache wieder für die Hauptsache ansieht, den Menschen und nicht die Tapete.

Aus der Überschätzung der Mittel stammt auch die Entlehnung der Ausdrucksweise eines führenden Meisters. Ein Künstler, auch der jüngste, sollte wissen, dass die Entlehnung der künstlerischen Ausdrucksmittel ein Eigentumsvergehen ist. Unrecht Gut gedeiht nicht. Die Ausdrucksmittel sind der persönlichste Besitz jeder Begabung. Jeder muss sich die Form, in der er sich äussert, selber schaffen. Sie muss aus seinem Wesen geboren sein. Wer sie einem anderen wegnimmt, macht die Entwicklung des eigenen Ausdrucksmittels, des eigenen Stils unmöglich. Die Strafe folgt aus der Sünde. Das ist in der Literatur besser bekannt als in der Malerei. Heute sind wir so weit, dass, wenn ein unbekanntes Bild eines der grossen Führer in die Öffentlichkeit kommt, zunächst vom Publikum die Namen der Nachahmer genannt werden. Wer an einem Beispiel aus der Wirklichkeit erkennen will, in welcher Form die Talente durch das Dasein des Genies gefördert und über sich selbst hinausgehoben werden können, ohne nachzuahmen oder Ausdrucksmittel zu entlehnen, möge die Einwirkung Rembrandts auf seine Umgebung studieren.

Die Nachahmung ist zwar zu allen Zeiten der Tribut gewesen, den das Talent dem Genie entrichtet. Wo das Genie auftritt, steigern sich die Ausdrucksmittel und Ausdrucksfähigkeit aller Talente — wie es überhaupt seine und alle folgenden Zeiten auf eine höhere Stufe hebt. Aber der Nachahmer sollte sich bewusst sein, dass er nur zu Studienzwecken und vorübergehend — wenn überhaupt — mit den Augen eines anderen sehen und mit seinen Mitteln sich ausdrücken darf. Man fragt sich: ist das Talent jemals in demselben Grade versklavt gewesen wie heute? Es scheint, als ob alle Individualität aufhören sollte in derselben Zeit, wo alle Welt stärker als je auf ihre Individualität und deren Rechte zu pochen gewohnt ist. An ihren Früchten soll man sie erkennen: aber man versuche einmal, diese Früchte auseinander zu kennen. Tausend könnten von tausend beliebigen Individualitäten herstammen. Das alles ist die Folge der Gewohnheit, nicht den Stoff und seinen erschöpfenden Ausdruck, sondern zuerst — und meist auch zuletzt — die Mittel im Auge zu haben.

Jeder junge Künstler fühlt sich geblendet von dem strahlenden Licht neuer Erkenntnis, wenn ihm ein älterer Genosse zum erstenmal die tiefe Weisheit übermittelt, dass eine gut gemalte Rübe besser sei als eine schlecht gemalte Madonna. Er merkt erst später, dass das weiter nichts heisst, als dass ein gut gemaltes Bild besser ist als ein schlecht gemaltes und dass das Hereinziehen der Rübe und der Madonna den Satz wohl malerischer macht, aber seine Trivialität nicht aufhebt. Was erfordert die grössere Kraft, Begabung, Erfahrung, sollte der junge Künstler fragen, eine Rübe gut zu malen oder eine Madonna? Was an der gut gemalten Rübe geleistet ist, verlangt der kleine Finger der Madonna auch, und noch viel mehr als das, denn der kleine Finger der Madonna ist ein tausendmal höherer, weil aller Willkür, allem Zufall entrückter Organismus. Wenn der junge Künstler sich überlegt, was dazu gehört an Talent und Können, an Thatkraft und Kultur, um eine Madonna gut zu malen, dann wird er gefeit sein gegen die Stillebenästhetik, die den Stoff für belanglos erklärt. Ein grosser Stoff verlangt den ganzen Mann mit allem, was er mitbringt und gelernt hat und mit der höchsten Anspannung aller seiner Kräfte und Fähigkeiten. Darin liegt die Bedeutnng des grossen Stoffs.

Was für eine Literatur würde das geben, wenn der Schriftsteller und Dichter mit den Ausdrucksmitteln beginnen, ja, wenn er nur an sie denken wollte. Er muss sie alle kennen und besitzen, das versteht sich von selbst, aber wenn er einen Gedanken, eine Empfindung durch die Sprache sichtbar oder fühlbar machen will und das Mittel mit dem Verstande und bei hellem Bewusstsein sucht, so wird er sicher danebenhauen. Er darf nur an den Stoff denken, je eindringlicher es geschieht, desto sicherer und rascher findet er das Mittel des Ausdrucks.

Und wenn die Schriftsteller und Dichter Studien ohne Zweck machen wollten wie die Maler, so

Digitized by Google

ADOLF MENZEL, DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS. WASSERFARBE

Digitized by Google

WILHELM LEIBL, BILDNIS DER FRAU BELLI

Digitized by Google

würden sie vor ihren grossen Aufgaben ebenso hilflos stehen. Der Schriftsteller und Dichter lernt heute, Gott sei Dank, seine Technik und seine Ausdrucksmittel noch an der Stelle, wo es allein fruchtet, am Werk selbst und in der Arbeit. Übungen ohne Zweck liessen die Rhetorenschulen anstellen. Manches im Betrieb unserer Kunstschulen erinnert an die Methoden, die in jenen Brutanstalten für Schönredner ohne Lebensgehalt, ohne Zweck und Willen geherrscht haben, wo einseitig der Kultus der Mittel betrieben wurde. Was dabei herauskommt, weiss die ältere Generation aus der Erinnerung an den lateinischen Aufsatz, bei dem es galt, ohne Gedanken an einen Inhalt Satzgebilde aus klassischen Schriftstellern aneinander zu reihen, dass sie notdürftig einen Sinn gaben. Auf anderem Gebiet haben wir es in der verflossenen Architektur erlebt, dass der Inhalt, das heisst die Lösung der praktischen Probleme der Form, Beleuchtung und Anordnung der Räume nicht so wichtig erschien wie die Anwendung von Schmuckformen, die aus anderen Kunstwerken kopiert und zu neu erscheinenden Gebilden zusammengesetzt wurden. Diese ganze Periode von Architektur und Gewerbe ist am ausschliessenden Kultus der Mittel zugrunde gegangen.

In der Abgeschlossenheit des akademischen Lebens, das den Gegenpol einer durch tausend Fäden mit der Wirklichkeit verknüpften Werkstatt bildet, löst sich der Schüler von der Welt, für die er schaffen soll, und fühlt sich nicht allein draussen, sondern drüber. Das wird mit verschuldet durch die dem deutschen Kulturleben eigene Wahnvorstellung von der Kunststadt. Auch die Kunststadt ist eine der lastenden Unwirklichkeiten, unter denen der deutsche Künstler zu leiden hat. Jede Stadt, die ihren Namen verdient, ist Kunststadt Die Städte des neunzehnten Jahrhunderts freilich hatten diese Funktion aufgegeben, nicht zuletzt, weil die entsetzliche Vorstellung, dass es eigene Kunststädte gäbe, und andere, die es nicht zu sein brauchen, bequemer erscheinen liess, alle Verpflichtungen auf diese Wahngebilde abzuwälzen. Aber auch die Kunststädte, die in Vertretung der anderen die Seligkeit erringen sollten, besassen im Grunde nicht mehr als den Namen, insofern sie ungeheure Massen Kunst beherbergten, erzeugten und in die Welt schickten und doch kein grösseres Quantum Kunst und Künstler für die Bedürfnisse der Einwohnerschaft wirklich brauchten als die anderen Städte, also im Grunde nichts. In den Kunststädten, in die sich um Akademie und Ausstellung Hunderte, in einzelnen Fällen Tausende von Künstlern zusammendrängen, lernt der Schüler ein ideales Leben innerhalb der Künstlergemeinde kennen, die dort wie auf einer einsamen Insel lebt. Der Rausch der Jugend, die Seligkeit des Sichentdeckens und Sichentfaltens, die Wonne des Austausches vereinigten sich, um einen hochgesteigerten Zustand von Lebensfreudigkeit zu erzeugen, an dem der Nichtkünstler keinen Anteil hat.

Kommt der Schüler dann in seine Heimat zurück, so schwebt er wiederum über der Wirklichkeit, in die er sich einzufügen den Beruf hätte, und die er doch nicht zu durchdringen vermag. Er glaubt seiner akademischen Schulung schuldig zu sein, jeden zu verachten, der nicht auch auf der Akademie Pinsel oder Modellierholz zu führen gelernt hat. Die Bildung, die ihn befähigen würde, Leistungen auf anderen Lebensgebieten zu erkennen und zu schätzen, pflegt ihm zu fehlen. Es wird fast eine Unmöglichkeit für ihn, sich rechtzufinden.

In diesem Zustande gewinnt ein Stück Unwirklichkeit, das der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts sich ausgebildet hat, unheimliche Gewalt über ihn: das Atelier. Weil unsere gesamte Architektur vergessen hatte, dass die Beleuchtung der Innenräume den Ausgangspunkt alles architektonischen Schaffens bildet, und weil in den Wohnräumen, die der Architekt lieferte, der Künstler das Licht nicht fand, das er brauchte, mussten eigene Räume für ihn gebaut werden mit der Beleuchtung, die er nötig hatte. Das ist der Ursprung des heutigen Ateliers. Es ist nun aber für den Künstler mehr als die blosse Werkstatt, es ist der Punkt ausserhalb der Welt geworden, von dem aus er sie, solange er drin weilt, glaubt aus den Angeln zu heben, während er dort doch nur selbst aus den Angeln aller Wirklichkeit gehoben wird. Das Atelier hält in unserer bürgerlichen Welt den Künstler wie mit einem Zauberbann gefangen. Oder aber er sitzt darin wie im Käfig hinter eisernen Gittern. In den äussersten Fällen der Vereinsamung möchte er es am liebsten nur verlassen, um auf dem Lande seine Studien zu malen. Es hat sein besonderes Recht und Gesetz, und es hat auch leider seine besondere Perspektive auf die Welt.

Was dem Maler, wenn er in seine Heimat zurückkehrt, von dem Jugendrausch seiner akademischen Lehrzeit übrigbleibt, ist das Atelier, dessen vier Wände für ihn ein Stück des akademischen Paradieses einhegen.

Digitized by Google

Für seinen Anschluss an die wirkliche Welt ist diese zauberhafte Unwirklichkeit des Ateliers ein dauerndes Hindernis. Und das Urteil des Künstlers über Dinge und Menschen der Umwelt leidet auf Jahre, oft auf immer, durch den fälschenden Ausblick aus der träumerischen Unwirklichkeit des Ateliers.

Es soll dabei noch gar nicht in Rechnung gestellt werden, was das Zigeunertum des Atelierlebens selbst in den milderen Formen aus dem Künstler macht, und wie weit er darin weggetrieben wird, nicht nur vom Genuss, sondern vom Verständnis der wirklichen Welt um ihn herum und von der Fähigkeit, sich in sie einzufügen.

Da nun einmal die Unwirklichkeit der zehntausend Begabungen, die Unwirklichkeit des akademischen Unterrichts, die Unwirklichkeit des Künstlerlebens in der Unwirklichkeit der Kunststadt und die Unwirklichkeit des Atelierdaseins den Künstler aus dem Boden der wirklichen Welt, in der und für die er schaffen soll, herausgerissen hat, kann die schliesslich doch notwendige Verbindung mit dem Leben nicht durch eine Entwicklung natürlicher Beziehungen zwischen dem Produzenten nnd Konsumenten entstehen, denn sie können nicht entwickelt werden, weil sie nicht einmal im Keim sind oder höchstens im Einzelfalle als Ausnahme auftreten.

Wirklichkeit und Leben wäre es, wenn die Zahllosen, denen es ihre wirtschaftliche Lage gestattet, Kunst zu kaufen, sich umthäten und den Künstler zu erkennen suchten, dessen Art ihrer Empfindung nahesteht, und wenn sie sich ihm anschlössen, von ihm erwürben, was unter seinen eben entstandenen Bildern ihrem Herzen lieb und ihrer Börse erreichbar wäre; wenn sie ihm mit Wünschen kämen, und, da sie nach der Darstellung Gottes und seiner Heiligen kein Bedürfnis mehr haben, das Bildnis eines geliebten oder verehrten Menschen von ihm malen liessen oder ihre Lieblingstiere und -blumen, die Landschaft oder ein Stück Leben, das ihnen nahegegangen ist. Aus dieser innigen Beziehung, aus dieser Lebensgemeinschaft könnte sich eine eigene starke und freudige Kunst entwickeln. Es wäre nicht zu besorgen, dass dies Verhältnis zu einer teilnehmenden festen Kundschaft den Künstler herabziehen würde, im Gegenteil, es würde ihn stärken, und die Kunstfreunde, die von ihm und mit ihm lernten und lebten, auf eine höhere Stufe heben. Gewiss, es ist nicht die höchste Kunst, die auf diesem Wege entstehen würde, aber doch eine gediegene, mannigfaltige, ausdrucksfähige Kunst, wie sie als feste Grundlage für die freie Entwicklung der höchsten Leistungen des Genius vorhanden sein muss, die wir aber noch immer entbehren müssen, und deren Abwesenheit in Deutschland der Tragödie des Genius im neunzehnten Jahrhundert zugrunde liegt.

Aber diese schöne Wirklichkeit freundlicher und unmittelbarer Beziehungen zwischen dem Künstler und dem Käufer oder Besteller giebt es nicht. Die Vermittlung zwischen Künstler und Volk liegt ganz in den Händen von vier Institutionen unwirklichen Wesens, der Ausstellung, des Kunsthandels, der literarischen Kritik und des Museums.

Ausstellungen gab es schon im vierzehnten Jahrhundert selbst bei uns in den Hansestädten. Die Vortsteher der grossen Malerwerkstätten pflegten am Markt „Schilderbuden“ zu halten, in denen sie ausstellten und feilboten, was sie über die bestellten Werke hinaus schufen, Altäre für die neuen Kolonialländer, Hausaltäre und die volkstümlichsten Heiligen. Ausstellungen ähnlicher Art gab es durch alle folgenden Jahrhunderte, aber freilich ohne grosse Ausdehnung, bis im achzehnten Jahrhundert, nachdem überall Akademien gegründet waren, und — vorbildlich in London und Paris — jährliche Ausstellungen von Werken ihrer Mitglieder veranstaltet wurden. Diese waren anfangs nicht umfangreich, denn sie konnten in einem Saal untergebracht werden, sie machten alljährlich nur einmal auf kurze Zeit Anspruch, besucht zu werden, und das Publikum der Kenner und Käufer war gering.

Die Entwicklung des Ausstellungswesens im neunzehnten Jahrhundert ist bekannt genug. Kunstvereine — auch sie Unwirklichkeiten — fingen seit den zwanziger Jahren an, für kleine dauernde Ausstellungen zu sorgen, neben den in Abständen auftauchenden akademischen. Spät erst schloss sich für die lebende Kunst der Kunsthandel an. Bis 1886 hatte Berlin nur alle zwei Jahre eine grosse Kunstausstellung, dauernde kleine Ausstellungen gab es eigentlich nicht. Nur dass der Künstlerverein seine Frühjahrs-, Herbst- und Weihnachtsausstellung machte. Im Sommer schloss er ganz. Auch Fritz Gurlitt, die wichtigste Persönlichkeit in den achtziger Jahren, lud nur zwei- oder dreimal das Jahr zu Ausstellungen ein, sonst hatte er nur sein Lager. Pächter, der klügste und einflussreichste der neunziger Jahre, machte überhaupt keine Ausstellungen.

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, BILDNIS EINES OFFIZIERS

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, DRAGONER-EINJÄHRIGER

Digitized by Google

Der letzte Aufschwung setzte für Berlin und Deutschland mit der Grossen Berliner Kunstausstellung von 1886 ein. Seit der Zeit gab es Jahresausstellungen, seit der Zeit entwickelten sich Künstlerverein und Sezession und die unzählbaren immerwährenden Ausstellungen der Kunsthändler, und seit der Zeit machen München, Dresden, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Stuttgart dieselbe Entwicklung mit. Alle Welt stöhnt darüber, niemand will es gewesen sein, jeder, der einen Anteil Schuld nicht leugnen kann, will einer Not gehorcht haben, und kein gesunder Verstand kann fassen, wie diese Pest der grossen und kleinen Kunstausstellungen über uns hereinbrechen konnte, ohne dass von Abkehrmassregeln die Rede gewesen.

In der That, es ist schwer zu sagen, ob diese Drachenbrut der Kunstausstellungen auf den Produzenten, den Künstler oder auf den Konsumenten, den Käufer, verheerender gewirkt hat.

Dass so viele immerwährende kleinere und so viele alljährlich sich wiederholende grosse Ausstellungen da sind, wirkt auf die Produktion ungefähr wie auf benachbartem Gebiet das Vorhandensein der Zeitungen und Zeitschriften. Von zehntausend Novellen würde nicht eine geschrieben, von zehntausend Aufsätzen käme nicht einer zu Papier, wenn die Zeitungen von bestimmtem Format und Umfang nicht da wären und regelmässig gefüllt werden müssten. Neunundneunzig vom Hundert aller Bilder entsteht nur, weil es Ausstellungen giebt. Kein Mensch auf der Welt hat ein Bedürfnis danach, jeder Vernünftige verachtet und hasst diese nichtswürdige Ausstellungskunst.

Aber damit, dass zuviel entsteht, dass Unzählige, die zum Künstlertum nicht berufen sind, den äusseren Anschein von Schaffen vortäuschen können, ist es nicht genug. Die Ausstellungen verderben auch die Mehrheit der wirklichen Talente. Denn die Zahl der Veranstaltungen ist so gross, dass sie heute schon das Korn im Keim verspeisen muss.

Früher war es eine Ehrung nach dem Tode, wenn das Lebenswerk eines Meisters im Zusammenhange vorgeführt wurde. Dann folgten die Jubiläumsausstellungen der Siebzigjährigen, dann wurden andere Gelegenheiten benutzt oder gesucht, um eine Sonderausstellung von Werken eines Mannes zu bieten. Und heute, wo jeder Kunsthändler seine immerwährende Ausstellung im Gange halten muss, kann jeder grüne Junge, der noch nicht einmal Gesellenrang haben dürfte, seine Herbst- und seine Frühjahrsausstellung veranstalten. Diese Möglichkeit knickt jetzt viele Existenzen. Der junge Mann sieht die Wände an, die ihm für acht oder vierzehn Tage zur Verfügung stehen, und malt darauflos, sie in einem halben oder, wenns hoch kommt, in einem Jahre mit Ölgemälden zu bedecken — auf acht Tage. Er malt Mittelstücke — Schlager —, malt verschiedene Dinge, die ihm gleichgültig sind, um Abwechslung hineinzubringen. Nichts von alledem entsteht, weil es in der Seele keimte und wuchs, bis es die Hülle sprengte mit der ungeheuren Kraft des organischen Lebens, alles wird nur mit den Augen und mit den Händen gemacht, und als treibende Kraft steht dahinter nicht die Zeugungskraft einer feurigen Seele, sondern die Eitelkeit.

Wer als junger Mensch einmal eine solche Ausstellung gemacht hat, pflegt gefährdet zu sein. Wer zwei oder drei übersteht und seine Seele bewahrte, ist eine Ausnahme.

Wen gehen die Studien der Hemdenmätze etwas an? Die sollen sie für sich behalten und erst mit dem wirklichen Werk ans Licht kommen, wenn es so weit ist.

Auch die ältere Generation ist schon durch die Ausstellungen dezimiert worden. Aber sie hat die Verführungen der kleinen Dauerausstellungen noch nicht gekannt. Dass sie gewohnt war, alljährlich für die Grosse Ausstellung Bilder zu arbeiten, die sonst vielleicht nicht entstanden wären, konnte schon darum nicht so schädlich wirken, weil die Überlieferung immerhin noch die Anstrengung zum Bilde verlangte. Die kleinen Ausstellungen können sich dagegen mit Studien begnügen, und ihr Einfluss nur hat es dahin gebracht, dass die Zehntausend das Bild nicht mehr anstreben oder anzustreben vermögen. Es giebt schon die Theorie, dass nur das ein Bild wäre, was auf einem Sitz entstanden sei. Ein französischer Atelierspruch aber sagt: Le temps ne respecte rien qui est fais sans lui (Die Zeit verschont nichts, das ohne sie entsteht).

Zu der Wirklichkeit, die wiederhergestellt werden muss, gehört auch eine vernünftige Grundlage für die Preisbildung.

Es ist nicht nötig, die heutigen Zustände zu charakterisieren. Jeder weiss, dass sie schmachvoll sind. Es gilt als Ehrensache für den Anfänger, hohe Preise zu fordern. Von den Preisen, die unter dem Druck der Not schliesslich genommen werden, schweigt die Geschichte. Die Zahl der Künstler, von denen man weiss, dass die Preise, die sie

Digitized by Google

fordern, auch bekommen, ist erstaunlich gering in Deutschland.

Der junge Künstler, der ins Leben tritt, sollte sich mit allen Mitteln dagegen wehren, in diesen Strudel hineingezogen zu werden. Er kann es, wenn er sich von der ersten Stunde an auf den Boden seiner Wirklichkeit stellt und sich sagt: „Als unbekannter junger Künstler mache ich mich lächerlich, wenn ich, wie mir meine älteren Kollegen raten, für ein Bild, auf das ich drei Wochen verwendet habe, fünftausend Mark verlange. Denn das würde einer Jahreseinnahme von mindestens fünfzigtausend Mark entsprechen, wenn ich nur das verkaufte, was in dreiviertel Jahren entsteht. Auch tausend Mark werde ich nicht bekommen, nicht einmal fünfhundert Mark. Und wenn ich für die Arbeit eines Monats mit Sicherheit fünfhundert Mark erhalten könnte, wäre ich sehr gut daran. Aber auch darauf kann ich nicht rechnen. Ich werde, will ich einige Sicherheit haben, meine Ansprüche noch weiter herabsetzen müssen. Habe ich in den ersten Jahren zwei-, dreitausend Mark sicher, kann ich mir unverheiratet ein bescheidenes, aber auskömmliches Leben einrichten."

Wenn ein junger Künstler so rechnen wollte und das Gesamterträgnis eines fleissigen Arbeitsjahres zunächst nicht sehr viel höher ansetzen würde, als sein Leben kostet, so wäre er in der Lage, das einzelne Bild zu einem Preise zu verkaufen, den auch der Mittelstand aufbringen kann. Mehr ist in Wirklichkeit die Produktion des Anfängers nicht wert, mag er auch die Überzeugung haben, ein Genie zu sein. Vom Standpunkt des Käufers spielt doch auch eine geringe Ausgabe für das Werk eines Anfängers schon eine Rolle. Es kann nicht von ihm verlangt werden, dass er die Erwartungen und Hoffnungen, die der junge Künstler auf seine Zukunft setzt, mit bezahlt. Die sollen sich eben erst erweisen.

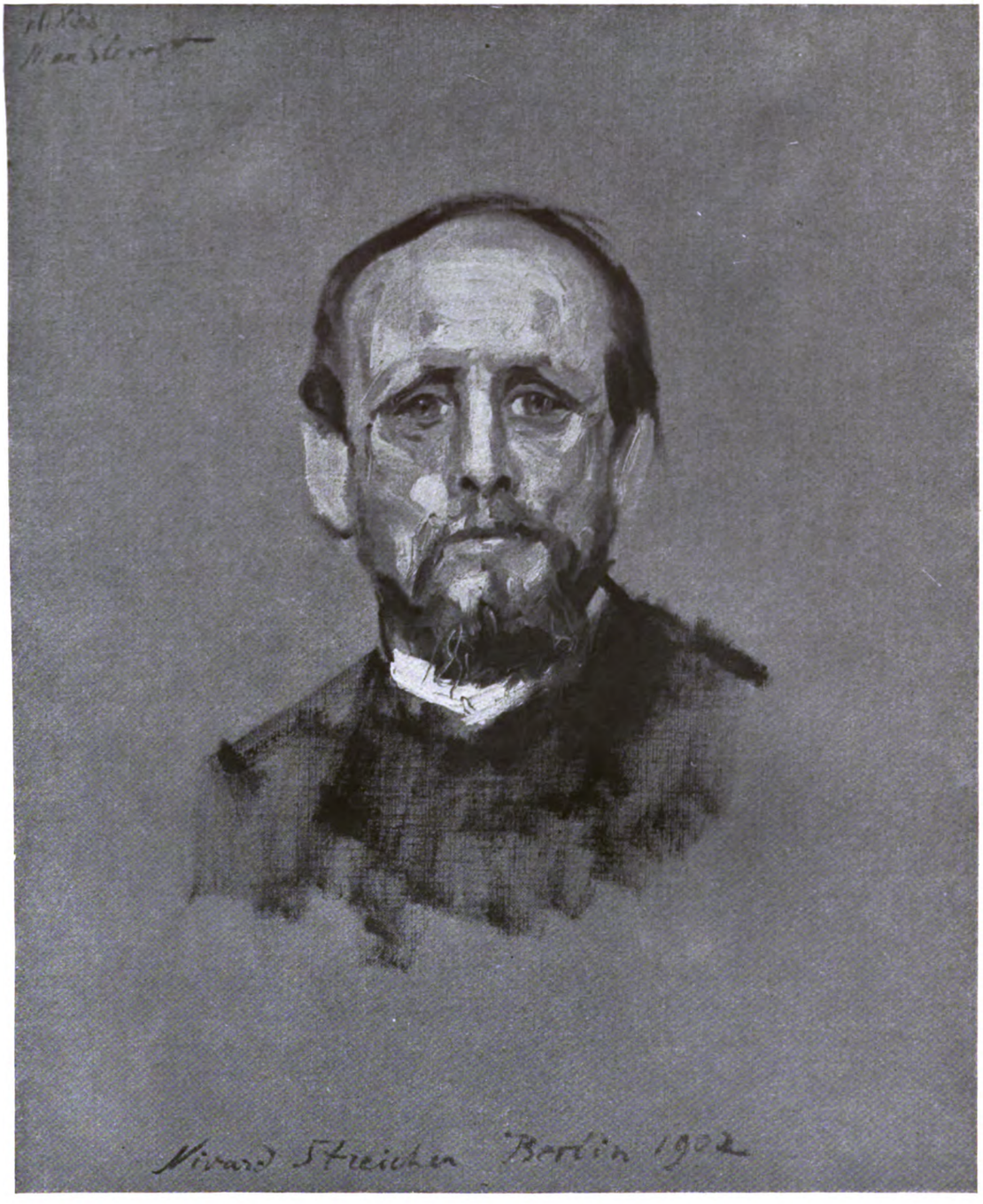
Nach meinen Erfahrungen würde es bei der heutigen wirtschaftlichen Lage in Deutschland einem jungen Künstler keineswegs schwer fallen, mit ernsthaft durchgebildeten Arbeiten Anschluss an ein sehr aufnahmefähiges Publikum zu finden. Er müsste nur von vornherein ablehnen, auf seine angemessene Forderung noch das Gebot anzunehmen, an das die heutigen schmählichen Zustände das Publikum gewöhnt haben. So wie seine Arbeiten begehrt werden, gehen seine Preise ganz von selber in die Höhe. Dann wird der Kunsthandel, dann werden die Ausstellungen sich von selber melden, und er kann seine Bedingungen stellen, während er jetzt Bedingungen annehmen muss — und was für Bedingungen. Der Kunst aber würde, wenn sich der Künstler mit seinen Preisen auf den Boden der Wirklichkeit stellen wollte, eine sehr breite, wirtschaftlich wertvolle Schicht des Volkes erst wiedergewonnen, die jetzt nur Surrogate bekommt.

Die Museen hätten einen Teil der Funktionen übernehmen können, die der Kunsthandel herrenlos fand und an sich nahm. Dazu waren sie jedoch ihrer Organisation nach nicht sofort geeignet. Denn die deutchen Museen des neunzehnten Jahrhunderts haben eigentlich noch nicht zu eigenem Recht existiert. Sie waren Nachahmungen der fürstlichen Sammlung des achtzehnten Jahrhunderts. Das Volk hatte keinerlei Bedürfnis nach ihnen. Wäre das Vorbild der alten fürstlichen Sammlung nicht gewesen, aus sich heraus hätte es sie nicht zu schaffen vermöcht, würde es auch heute noch nicht können. Auf dem Gebiet der alten Kunst hat es bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts gedauert, dass ein Mann wie Bode, gestützt auf die wirtschaftliche Entwicklung Preussens, seine staunenswerte Thätigkeit, die übrigens weit über Preussen hinausreichte, als Berater und Führer von Privatsammlern entfalten konnte. Noch hat auf dem Gebiet der lebenden Kunst in Deutschland kein Museum dieselbe Macht erlangt, wie Bode sie für die alte Kunst erworben hat. Wie gering das Bedürfnis des Volkes nach dem Besitz öffentlicher Gemäldegalerien der lebenden Kunst war, geht aus ihrer Gründungsgeschichte hervor. Sie sind meist durch die Initiative eines einzelnen und sind sehr spät entstanden. An keiner Stelle in Deutschland ist im neunzehnten Jahrhundert das Volk oder der Staat aus innerem Drang und mit Freudigkeit zur Gründung einer öffentlichen Sammlung geschritten. Alle Museen sind heute Provisorien. Was sie sein werden, wenn sie einmal vom Willen der Gesamtheit getragen werden, weiss noch niemand. Es liesse sich freilich ganz wohl vorstellen, dass eine Galerie für die lebende Kunst Anschluss an die wenigen schaffenden Geister suchte und fände, die es in jeder Generation gibt, dass sie als Vertreter des Staates mit Wünschen und Aufgaben an den Künstler heranträten, dass in ihren Sälen sofort das Beste, was entsteht, Aufnahme fände und unmittelbar auf Liebhaber und Sammler wirkte. Doch wird dieser ideale Zustand, für den so gut wie alle Vorbedingungen fehlen, so bald nicht erreicht werden können, — wenn überhaupt.

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, HERRENBILDNIS. 1917

Digitized by Google



MAX SLEVOGT, BILDNISSTUDIE

Digitized by Google

Dazu ist einmal die Organisation der Verwaltung zu schwerfällig. Für die ringende, ja eigentlich für die lebende Kunst kommen die Museen, soviele ihrer sind, so gross allmählich ihre Einkünfte geworden, noch nicht dauernd und gleichmässig in Betracht. Sie sind für die lebenden Künstler nichts Wirkliches, womit zu rechnen wäre, das, wie der Kunsthandel, Einfluss hätte, Aufgaben stellt. All das setzt die Museen an Wichtigkeit für die lebende Kunst heute noch weit unter den Kunsthandel. Sie sollen ihr Wirkungsgebiet noch erst finden.

Unsere Zustände pflegen vom Künstler, der darunter zu leiden hat, und der nicht mehr gewohnt ist, irgendwo mit einer Wirklichkeit zu rechnen, als ein an ihm geübtes Unrecht betrachtet zu werden. Er sagt sich nicht: ich habe durch den Entschluss, Künstler zu werden, durch den Besuch der Akademie und durch die Beschickung der Ausstellungen keinerlei Rechte erworben. Ich habe das Künstlertum als Martyrium auf mich genommen, an dem die Akademie unschuldig ist, und aus dem mich herauszureissen das Publikum keinerlei Verpflichtung hat. Er rechnet sich nicht als Schuld, dass ihn doch niemand gezwungen hat, Künstler zu werden, sondern schiebt die Schuld auf den Staat, der ihm die Schule geöffnet, und zürnt dem Publikum, dass es ihn nicht anerkennt. Ja, er kommt meistens sogar zu dem Schluss, es habe der Staat die Verpflichtung, für ihn zu sorgen. Dass er damit den Boden aller Wirklichkeit endgültig verlässt, ahnt er nicht, denn an Wirklichkeit ist er nicht mehr gewöhnt.

Wäre der Künstler nicht durchweg bei aller Klugheit so erschrecklich unintelligent, so müsste er von selbst erkennen, wie die Wirklichkeit beschaffen ist. An keiner Stelle besteht die geringste Verpflichtung gegen ihn. Niemand wünscht sein Dasein, nach seinen Werken trägt niemand Begehr, niemand wartet, niemand freut sich darauf. Nicht einen unter tausend kennt sein Volk mit Namen, nicht einem unter Tausenden blüht das Glück, dass jedes neue Werk mit Jubel oder Hass begrüsst wird.

Wie sollen diese Zustände, die ganz allgemein sind, gebessert werden, wer soll sie bessern? Ist es denkbar, dass eine Besserung durch den Einfluss des Staates und seiner Organe oder durch das Publikum einsetzen könnte? Doch wohl sicher nicht, denn wer sollte diese Wendung bewirken? Wie sollte sie vor sich gehen? Jeder Ansatz, der etwa versucht würde, beweist sofort, dass das Exempel nicht aufgeht. Auch das nächstliegende, eine Änderung der Akademien. Wer ihre Geschichte verfolgt, kann einer pessimistischen Auffassung kaum ausweichen. Womit nicht gesagt sein soll, dass sie nicht von Generation zu Generation umgewandelt werden müssten. Was 1870 gut war, kann 1920 vom Übel sein.

Helfen kann dem Künstler nur er selber, wenn er sich fest auf den Boden der Wirklichkeit stellt und kräftig und unerschrocken die Dinge mit ihrem Namen nennt, auch sich selber. Er ist nicht der Ausnahmemensch, für den er sich hält, in zehntausend Fällen nicht ein einziges Mal. Er hat keinerlei Anspruch zu erheben, sondern sich einzuordnen. Er hat sein Leben praktisch und nüchtern zu führen wie jeder andere Bürger. Am besten sieht er sich als Handwerker an — die Zehntausend sind immer nicht mehr als das — und sucht sich eine Kundschaft.

Er findet sie, wenn er sich fragt, wo das Bedürfnis steckt, und wenn er zu Anfang die Forderungen für das, was er im Jahre schafft, nicht wesentlich höher stellt als die Gesamtsumme seines Verbrauchs; die Zehntausend wären ja selig, wenn sie mit einiger Sicherheit soviel zu erwerben vermöchten, das weiss ich.

Bringt er es durch volle Hingebung auch an die schlichteste Aufgabe dahin, dass seine Werke begehrt werden, hat er die Freiheit errungen.

Die Zehntausend sind jeden Augenblick bereit, die Überzeugung auszusprechen, dass der Stoff gleichgültig ist. Dann wäre aber doch auch nichts im Wege, dass sie sich fragen, was wünscht die Zeit, was braucht die Zeit?

Also heute: die Zeit hat wenig Verlangen nach der Landschaftsstudie, wie sie nun seit dreissig Jahren von den Zehntausend gemalt worden ist. Sie kann die eine kaum noch von der andern unterscheiden, darum sind sie auf dem Wege, ihr alle gleichgültig zu werden. Die Welt hat ein so plötzliches Erschlaffen der Teilnahme schon einmal erlebt. Um 1670 gab es noch eine grosse holländische Landschaftsmalerei, um 1700 konnte man nur noch Veduten malen. Das könnte sich sehr wohl wiederholen, und mich sollte es nicht wundern.

Die Zehntausend wären also gut beraten, wenn sie sich anderen Stoffen zuwendeten — der Stoff ist ja gleichgültig. Vor der Tür steht die Teilnahme breiter Schichten an einem vernachlässigten Stoff: dem Bildnis.

Digitized by Google

PIETA, STEIN, AUBAZINES

DAS BUCH UND DER STEIN

VON

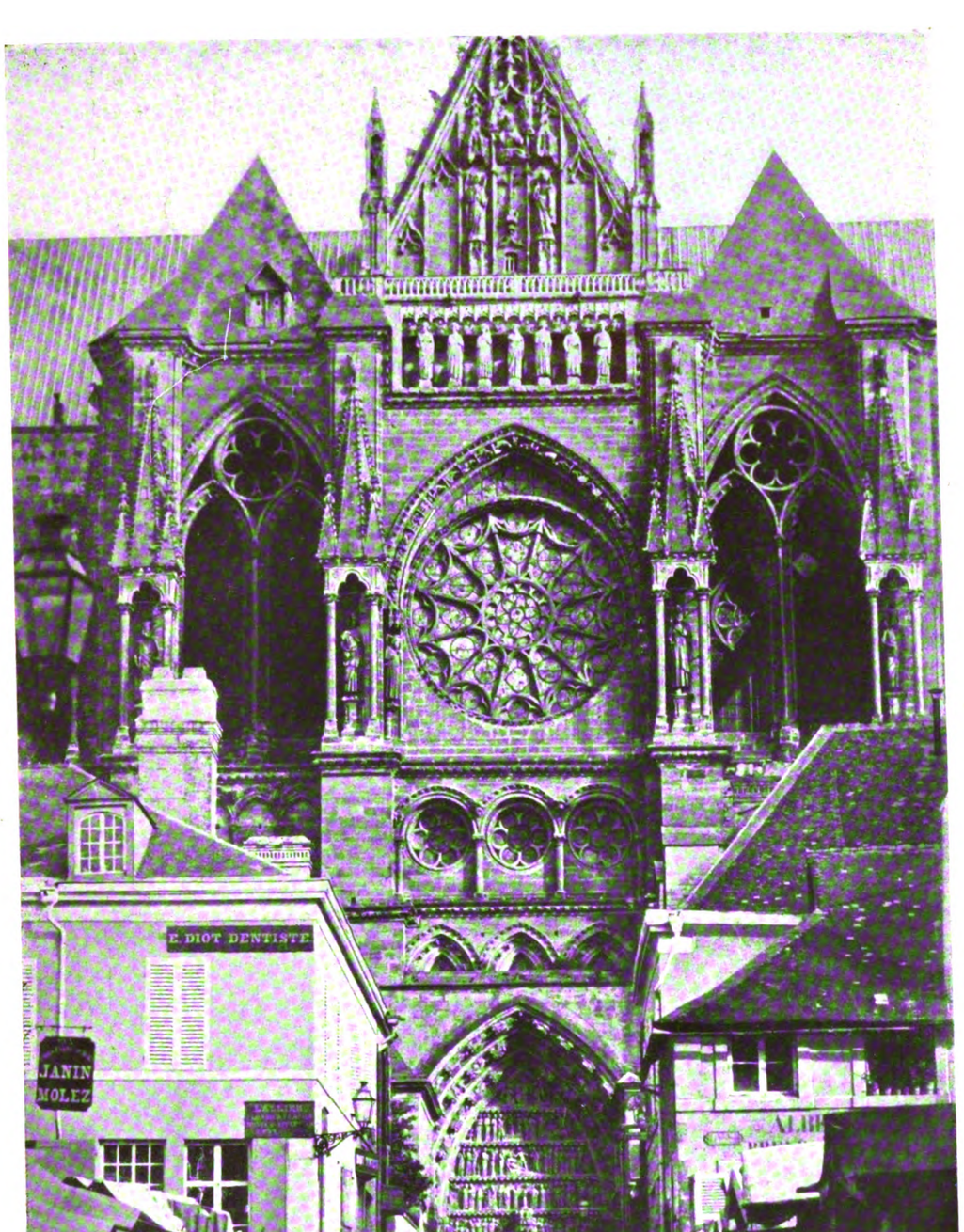
VICTOR HUGO

Seit Anbeginn der Dinge bis zum fünfzehnten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung war die Baukunst in Wahrheit das grosse Buch der Menschheit, das Hauptausdrucksmittel ihrer Kraft und ihres Geistes in den verschiedensten Entwicklungsstadien.

Wenn das Gedächtnis der ersten Völker sich überlastet fühlte, wenn das Gepäck der Erinnerungen so schwer und unübersichtlich wurde, dass das nackte, flüchtige Wort in Gefahr war, unterwegs das Beste davon zu verlieren, so verewigte man die Überlieferung auf die sichtbarste, dauerhafteste, natürlichste Art, man setzte ihr steinerne Denkmäler.

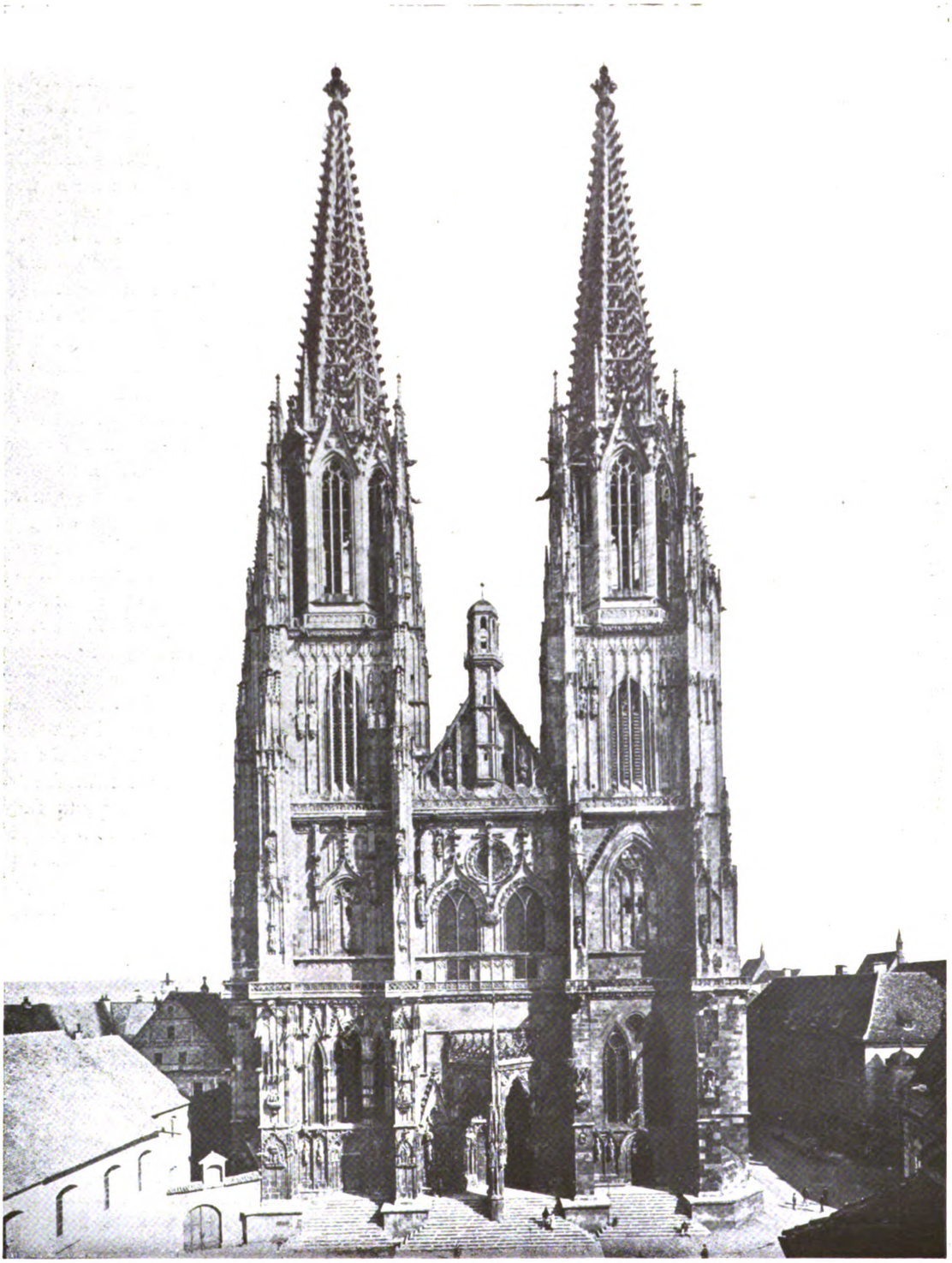
Anm. d. Red.: Ein Kapitel aus Victor Hugos Meisterroman „Der Glöckner von Notre-Dame", in dem das Wesen der Gotik und der Wandel der Zeiten mit genialer Intuition erfasst sind. Wir geben den Abschnitt nach einer neuen Übersetzung des Romans, die im Insel-Verlag erschienen ist und die Frau Else Schorn-Ernst mit vorbildlicher Sorgfalt und Sprachbeherrschung besorgt hat.

Digitized by Google



REIMS, KATHEDRALE, SEITENANSICHT

Digitized by Google

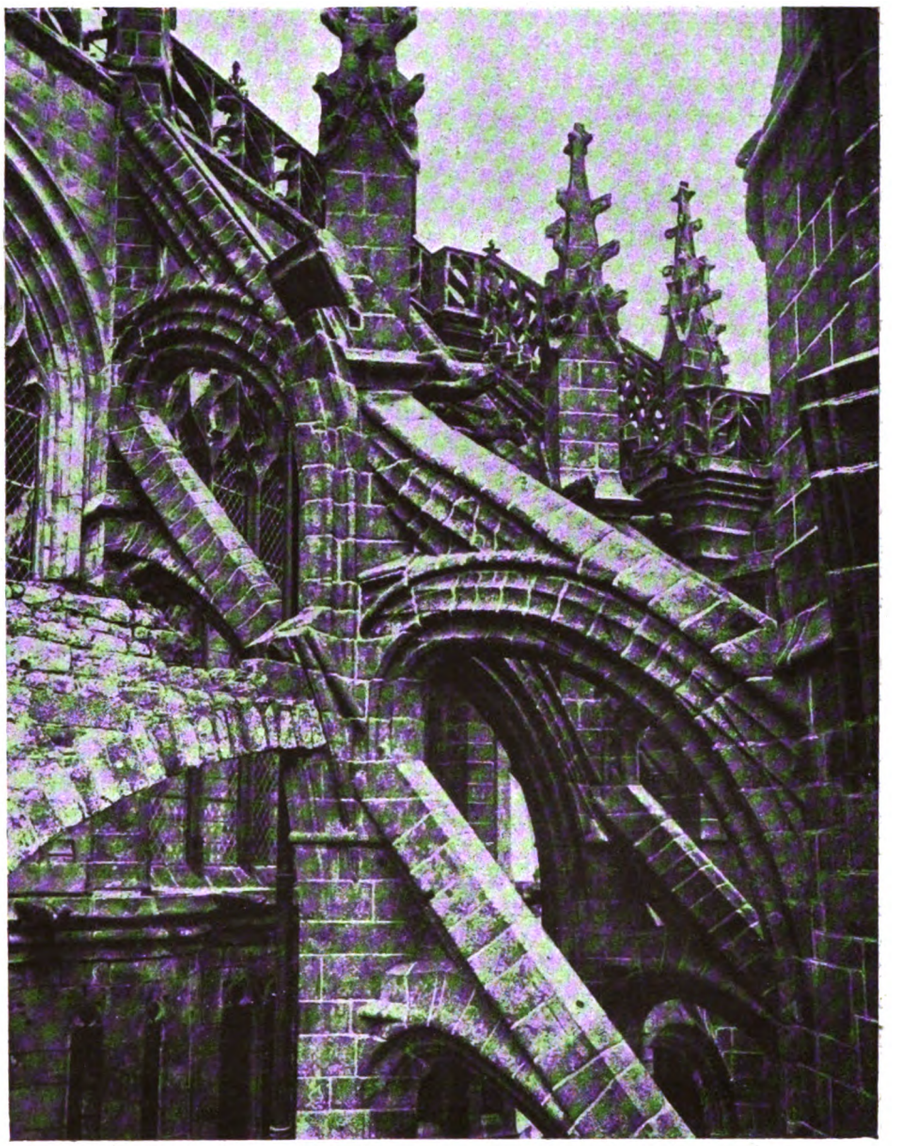


REGENSBURG, DER DOM. ANSICHT VON **WESTEN**

Digitized by Google

Die ersten solchen Denkmäler waren rohe Felsblöcke, welche das Eisen nicht berührt hatte, wie Moses sagt. Jede Schrift ist zuerst nur Alphabet, und so ist es der Baukunst auch gegangen. Man richtete einen Stein auf, und er war ein Buchstabe. Jeder Buchstabe war ein Sinnbild, und auf jedem Sinnbild ruhte eine Gruppe von Ideen wie ein Kapitäl auf einer Säule. So haben es die ersten Völker auf der ganzen Erde gehalten. Dem aufgerichteten Felsblock der Kelten begegnet man auch in Sibirien und in den Steppen von Amerika.

Später bildete man Worte. Man setzte Stein auf Stein und verknüpfte die granitnen Silben. Der Dolmen und der Kromlech der alten Kelten, der etruskische Tumulus, der hebräische Galgal sind Worte. Manche von ihnen, besonders der Tumulus, sind Eigennamen. Wo man viele Steine und weites Land hatte, schrieb man einen Satz. Der ungeheure Steinhaufen von Karnak ist schon ein ganzes Satzgefüge.



ABTEI DER KIRCHE MONT ST. MICHEL. STREBEPFEILER

Endlich schrieb man Bücher. Die Überlieferungen hatten Symbole hervorgebracht, unter denen sie verschwanden, wie der Baumstamm unter dem Laubwerk. Diese Symbole, an welche die Menschheit glaubte, wuchsen, vermehrten sich, kreuzten sich und wurden immer verwickelter. Die ersten Denkmäler genügten nicht mehr, sie zu fassen; sie drängten allerwärts darüber hinaus; kaum, dass die ursprüngliche Überlieferung sich noch in den rohen Blöcken aussprach, die gleich ihr kunstlos und nackt auf dem Erdboden ruhten. Das Symbol brauchte Bauwerke zu seiner Entfaltung, und so entwickelte sich die Baukunst Hand in Hand mit dem menschlichen Denken. Sie wurde eine tausendköpfige, tausendarmige Riesin und gab den schwankenden Symbolen eine ewige, sichtbare, greifbare Gestalt.

Die schöpferische Idee, welche den Gebäuden zugrunde lag, prägte sich auch in ihrer Form aus. Der Salomonische Tempel zum Beispiel war nicht

Digitized by Google

nur der Einband des heiligen Buches, er war das heilige Buch selbst. Jede seiner konzentrischen Hallen war für die Priester das sichtbar gewordene „Wort". Sie verfolgten es in seinen Wandlungen von Heiligtum zu Heiligtum, bis sie es im Allerheiligsten griffen, wo es in der Bundeslade, die auch Baukunst war, seinen konkretesten Ausdruck gefunden hatte. So war die Idee im Gebäude eingeschlossen, aber die Hülle trug ihr Bild, wie der Sarg der Mumie das Bild des Menschen, den er umschliesst.

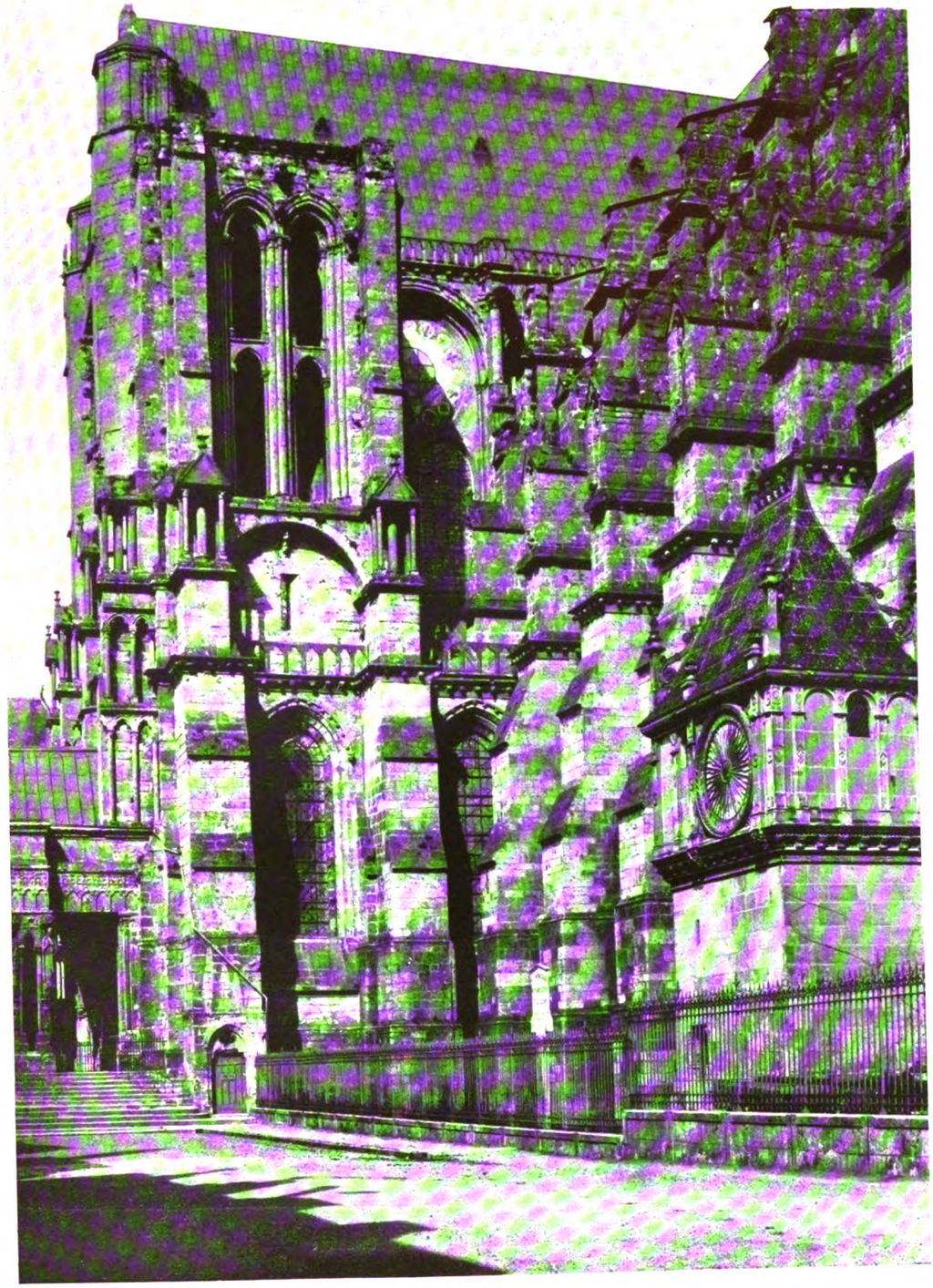
Aber nicht nur die Form der Gebäude, sondern auch ihr Standort drückte den Gedanken aus, der sie geschaffen hatte. Die Griechen, das Volk der anmutigen Symbole, krönten ihre Berge mit Tempeln, die dem Auge wohlgefällig waren. Die düstren Inder drangen ihren Bergen in die Eingeweide und meisselten ihre missförmigen unterirdischen Tempel aus, die auf ganzen Reihen riesiger granitner Elefanten ruhen.

So waren die Bauwerke in den ersten sechstausend Jahren der Geschichte, vom allerältesten indischen Götzentempel an bis hinauf zum Kölner Dom, die grossen Schriftzüge der Menschheit, und das in des Wortes vollster Bedeutung; denn nicht nur die religiösen Symbole sind darin ausgedrückt, sondern jeder menschliche Gedanke hat in diesem Riesenbuch seine Seite und sein Denkmal.

Alle Kultur fängt mit Theokratie an und endet mit Demokratie. Dieses Gesetz, nach welchem sich die Freiheit aus der Einheit entwickelt, steht in den Schöpfungen der Baukunst geschrieben. Man glaube nicht, dass diese Kunst nur Tempel errichten und priesterliche Symbole und Mythen verkörpern kann. Wäre es so, dann hätte sie jedesmal versagt, wenn das abgenutzte Symbol vom freien Gedanken verdrängt wurde, wenn der Mensch sich dem Priester entzog und die Geschwülste der Philosophie das Antlitz der Religion zerfrassen, ein Punkt, den jede menschliche Gesellschaft einmal erreicht. Sie wäre unfähig gewesen, diesen neuen Zustand des Menschengeistes zu gestalten; ihr Werk wäre Stückwerk; ihr Buch wäre unvollkommen. Aber so ist es nicht.

Wir wollen uns das am Beispiel des Mittelalters klar machen, das uns näher und darum zugänglicher ist. In seiner frühesten Zeit, als die Theokratie in Europa Ordnung schuf, als der Vatikan die Elemente des alten und des neuen Rom um sich vereinigte, als das Christentum im Schutt vergangener Kulturen grub und aus ihren Ruinen eine neue hierarchische Welt aufbaute, deren Schlussstein das Priestertum war, hob sich aus dem Chaos der griechischen und römischen Trümmer erst zurückhaltend, dann unter dem Hauch des Christentums und unter den Händen der Barbaren immer kräftiger jene geheimnisvolle, romanische Architektur, welche die Schwester der theokratischen Bauten Ägyptens und Indiens und das unzerstörbare Sinnbild des reinen Katholizismus und des ungebrochnen Papsttums ist. Die ganze Gedankenwelt jener Zeit ist in dem düstren, romanischen Stil zur Form geworden. Man fühlt überall die unumschränkte Macht, die undurchdringliche Einheit; man fühlt Gregor VII. Überall waltet der Priester, nirgends der Mensch; überall herrscht die Kaste, nirgends das Volk. Dann aber kam die Zeit der Kreuzzüge. Sie waren eine grosse volkstümliche Bewegung, und jede solche Bewegung, welchen Anlass und welchen Zweck sie auch haben mag, weckt schlieslich immer den Geist der Freiheit. Neue Gedanken tauchten auf. Die Macht kam ins Schwanken; die Einheit teilte sich. Neben der Theokratie erschien der Feudalismus auf dem Plan; hinter dem Feudalismus lauerte das Volk, um sich wie immer den Löwenanteil zu erbeuten. Europa hatte sich verwandelt und siehe da! mit ihm auch die Baukunst. Auch sie hatte eine Seite umgewendet und war bereit, niederzuschreiben, was der Geist der neuen Zeit ihr in die Feder gab. Wie die Völker die Freiheit, so hatte sie den Spitzbogen aus den Kreuzzügen heimgebracht. Hand in Hand mit der langsamen Auflösung der päpstlichen Macht ging das Absterben der romanischen Architektur. Selbst der Dom, dieses einst so dogmatische Gebäude, gehörte jetzt dem Bürger, der Gemeinde, der Freiheit. Er entwuchs dem Priester und verfiel dem Künstler. Der formte ihn auf seine Art; verschwunden waren Mysterium, Mythus und Gesetz; Phantasie und Laune herrschten. Man liess dem Priester seinen Altar und baute die Kirche in der alten Basilikenform; über die vier Mauern aber bestimmte der Künstler. Das Buch der Architektur gehörte nicht mehr Rom, dem Priestertum und der Religion; es gehörte der Erfindungsgabe, der Poesie und dem Volke. Darum hat sich diese Architektur, welche nur drei Jahrhunderte dauerte, so oft und so rasch gewandelt, eine Beweglichkeit, welche nach dem sechshundertjährigen Stillstand der romanischen Architektur um so erstaunlicher wirkte. Die Kunst ging mit Riesenschritten vorwärts. Das Genie und die Begabung des Volkes verrichteten

Digitized by Google



CHARTRES, KATHEDRALE SÜDLICHES KREUZSCHIFF

Digitized by Google

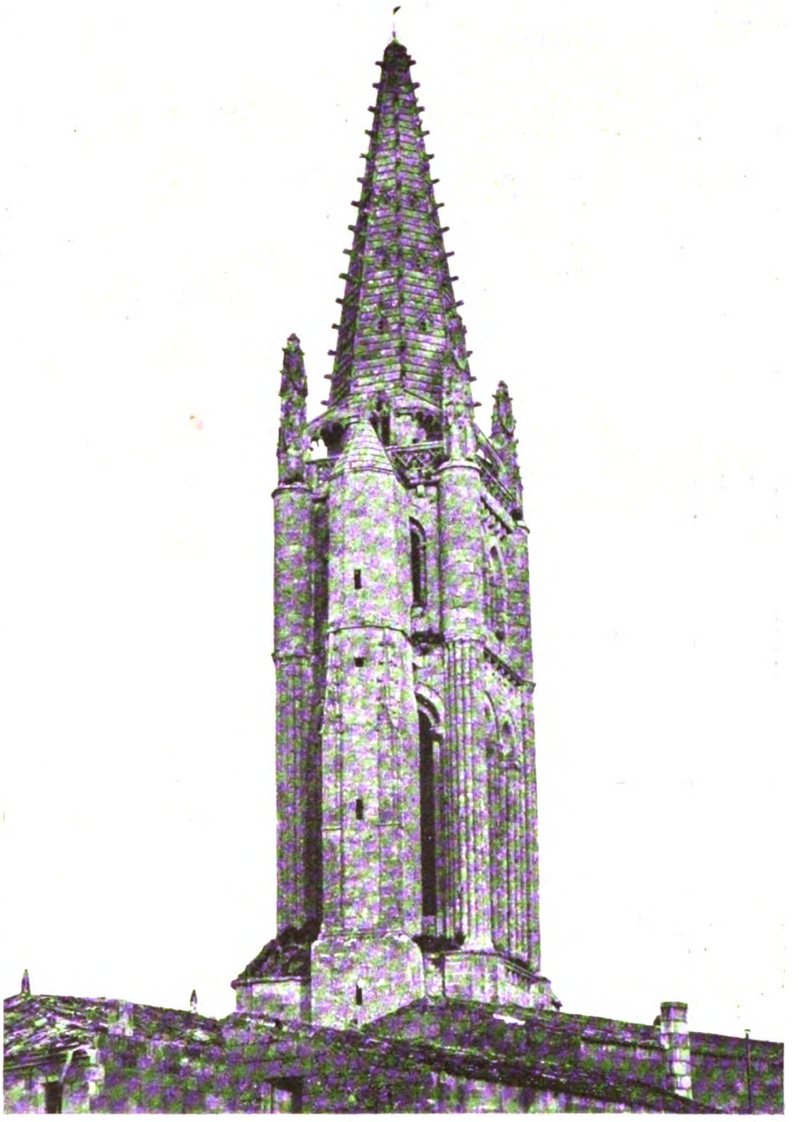
STRASSBURG, DAS INNERE DES MÜNSTER

Digitized by Google

jetzt die Arbeit des Bischofs. Jedes Geschlecht schrieb im Vorüberziehen eine Zeile in das grosse Buch. Man kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, welche Ungebundenheit sich die Baumeister damals auch der Kirche gegenüber gestatteten. An den Kapitälen wurden sogar schamlos gepaarte Mönche und Nonnen dargestellt. Die Freiheit, seine Gedanken in Stein zu äussern, war damals ein Vorrecht, welches unsrer Pressfreiheit durchaus zuvergleichen ist. Es war die Freiheit der Baukunst.

Diese Freiheit ging sehr weit. Manchmal hatte ein Portal, eine Fassade, ja eine ganze Kirche eine symbolische Bedeutung, welche zum Kultus in keiner Beziehung stand oder der Kirche sogar feindlich war. Guillaume von Paris im dreizehnten und Nicolas Flamel im fünfzehnteu Jahrhundert haben solche aufrührerischen Seiten geschrieben. Saint-Jacques-de-la-Boucherie war ganz und gar eine Oppositionskirche.

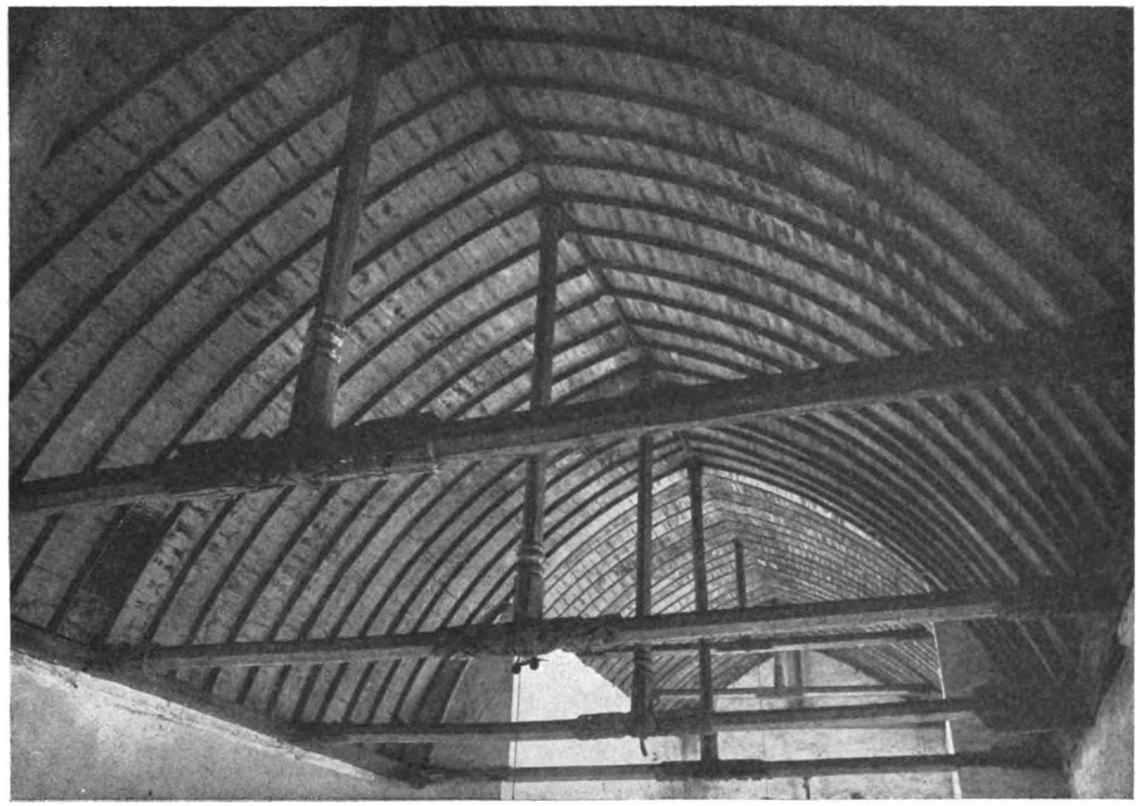
Es war die einzige Art der Gedankenfreiheit, welche es damals gab, und so haben sich die Anschauungen jener Zeit auch nur in den Büchern frei geäussert, welche man Gebäude nennt. Wären sie unvorsichtig genug gewesen, in Manuskriptform zu erscheinen, so hätte ihnen das Schicksal geblüht, auf öffentlichem Platz von Henkershand verbrannt zu werden. Da es nun nur den einen Weg gab, sich frei und offen auszusprechen, so drängte alles nach dieser Richtung, und es entstanden so viele Dome in Europa, dass man ihre Zahl kaum glauben kann, sogar wenn man sie selbst nachgeprüft hat. Alle körperlichen und geistigen Kräfte der Gesellschaft vereinigten sich auf dem Gebiet der Baukunst, und so kam diese Kunst unter dem Vorwand, Gotteshäuser zu errichten, zur wunderbarsten Entfaltung.



ST. EMILION, TURM DER KIRCHE

Wer damals zum Dichter geboren wurde, der flüchtete sich zur Baukunst. Das im Volke verstreute Genie hatte nur diese eine Möglichkeit, die Fesseln des Feudalismus zu sprengen. Seine Iliaden formten sich zu Domen. Alle andern Künste gehorchten und dienten dieser einen Kunst; sie waren Arbeiter am grossen Werke. Der Baumeister beherrschte die Bildhauerkunst, welche ihm seine Fassaden ausmeisselte, die Malerei, welche seine Fenster in Farben tauchte, die Musik, welche seine Glocken läutete und in seinen Orgeln brauste.

Digitized by Google



SELOMMES, GEWÖLBTE DECKE DER KIRCHE

Sogar die arme Dichtkunst, die darauf beharrte, in Manuskripten ihr Leben zu fristen, musste sich, wenn sie etwas bedeuten wollte, in Form von Hymnen dem Rahmen des Gebäudes anbequemen.

So war bis Gutenberg die Baukunst die allgemeine Schrift, die Weltschrift. Die ersten Seiten des steinernen Buches wurden im Orient geschrieben; das griechische und römische Altertum schrieb weiter daran; dem Mittelalter war es vorbehalten, die letzte Seite zu schreiben. Es war bis zum fünfzehnten Jahrhundert die grosse Chronik des menschlichen Denkens. Und warum? Weil jeder Gedanke, sei er religiös oder philosophisch, den Drang hat, in die Zukunft zu wirken, weil jede Idee, welche einer Generation zum Erwecker geworden ist, auch spätere Generationen beeinflussen möchte. Ist aber das Manuskript eine Gewähr für die Unsterblichkeit? Wieviel sicherer, dauerhafter und widerstandsfähiger ist ein Gebäude! Eine Fackel und ein roher Tölpel genügen, um das geschriebene Wort zu zerstören; das gebaute Wort aber kann nur von einer Volks- oder Erdumwälzung vernichtet werden. Die Barbaren haben das Kolosseum verheert, vielleicht ist die Sintflut über die Pyramiden weggegangen.

Im fünfzehnten Jahrhundert trat eine grosse Wandlung ein.

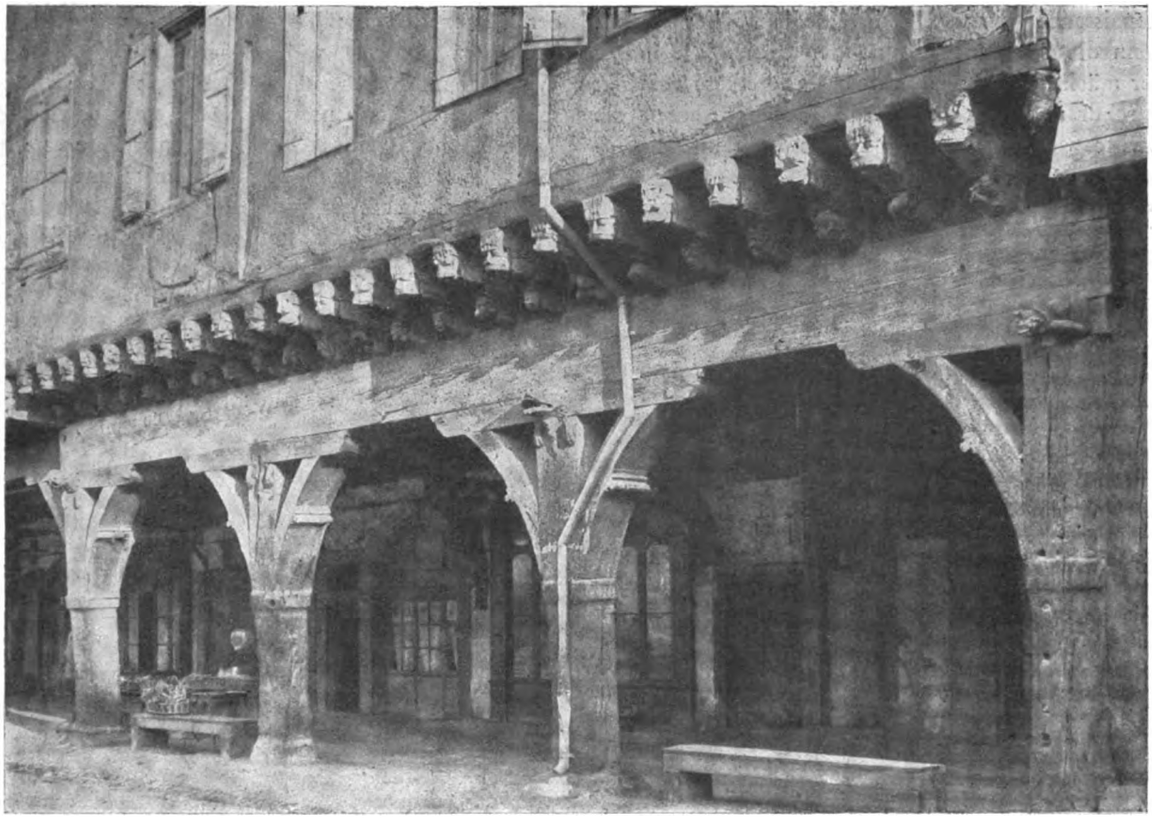
Der Menschengeist fand ein neues Mittel, seinen Gedanken Dauer zu verleihen. Es ist nicht nur widerstandsfähiger wie die Architektur, sondern auch einfacher und leichter zu handhaben. Die Baukunst wurde vom Throne gestossen. Die steinernen Buchstaben des Orpheus wurden von den bleiernen Buchstaben des Gutenberg verdrängt.

Das Buch tötete das Gebäude.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst ist das grösste Ereignis der Geschichte, die Mutter aller Revolutionen. Sie gab der Menschheit ein neues Ausdrucksmittel für ihre neuen Gedanken. Der Geist verwarf die alte Form und griff nach einer andern; er häutete sich völlig und endgültig wie die Schlange, die seit Adam sein Sinnbild ist.

Als gedrucktes Wort ist der Gedanke unvergänglicher denn je. Es sind ihm Flügel gewachsen;

Digitized by Google



MIREPOIX, GALERIE DES MARKTPLATZES

er ist ungreifbar, unzerstörbar geworden. In den Zeiten der Baukunst häufte er Berge auf und bemächtigte sich gewaltsam eines Jahrhunderts und eines Ortes. Jetzt gesellt er sich den Vögeln, zerstreut sich in alle vier Winde und ist überall gegenwärtig.

Einst war er fest, jetzt ist er beweglich; einst hatte er Dauer, jetzt hat er Unsterblichkeit. Wenn eine Sintflut kommt, so werden die Vögel noch in Lüften fliegen; wenn der Berg schon längst unter den Wassern verschwand, und schwimmt nur eine einzige Arche auf den Fluten, so werden sie sich darauf niederlassen, werden mit ihr alle Schrecken überwinden und werden die Wasser sinken sehen. Steigt dann die neue Welt aus dem Chaos auf, so wird sie im Erwachen die lebendigen, beflügelten Gedanken der mitgegangenen Welt über sich in den Lüften schweben sehen.

Nun ist aber die neue Ausdrucksform nicht nur die denkbar dauerhafteste, sondern auch die denkbar einfachste und bequemste; sie ist zugänglich für jedermann. Wenn sie ein Buch schaffen will, so braucht sie kein grosses Gepäck, kein schweres Gerät, braucht nicht wie die Baukunst vier oder fünf andre Künste als Hilfskräfte, braucht keine Tonnen Geldes, keinen Berg von Steinen, keinen Wald von Balken, kein Volk von Arbeitern; etwas Papier, etwas Tinte und eine Feder sind ihr ganzes Rüstzeug. Ist es da zu verwundern, dass der Menschengeist sich von der Baukunst zur Buchdruckerkunst gewendet hat?

So kam es, dass die Baukunst langsam vertrocknete und verkümmerte. Das Wasser sank; der Saft versiegte; die Gedanken der Zeiten und der Völker zogen sich von ihr zurück. Im fünfzehnten Jahrhundert machte sich der Rückgang noch wenig fühlbar; die Buchdruckerkunst war noch kraftlos und konnte der mächtigen Baukunst höchstens ein Übermass an Leben entziehen. Im sechzehnten Jahrhundert aber wurde der Schaden sichtbar. Schon waren die Gebäude nicht mehr der reine Ausdruck des Zeitgeistes. Die Baukunst borgte bei Griechen und Römern; sie wurde eine unechte klassische Kunst. Dieser Verfall wird

Digitized by Google

Renaissance genannt. Es ist ein glanzvoller Verfall; denn die strahlende Sonne der Gotik, die hinter der mächtigen Mainzer Buchdruckerpresse versank, durchdrang noch mit ihren letzten Strahlen die Zwittergebilde römischer Bogengänge und korinthischer Säulenhallen.

Diesen Sonnenuntergang verwechseln wir mit einer Morgenröte.

Von dem Augenblick an aber, da die Baukunst zu einer Kunst wurde wie jede andre auch, da sie aufhörte, die alles beherrschende Kunst zu sein, hatte sie auch nicht mehr die Kraft, die andern Künste in Schranken zu halten. So machten sie sich selbständig, zerbrachen ihr Joch, und jede ging ihren eignen Weg. Sie gewannen durch diese Trennung, Alleinstehen macht gross. Es war ein Reich, das sich auflöste; Alexander war tot, und seine Provinzen wurden zu Königreichen.

Es kamen Raffael, Michelangelo, Jean Goujon und Palästrina, diese Sterne des glänzenden sechzehnten Jahrhunderts.

Zugleich mit den Künsten machten sich auch Glauben und Denken selbständig. Die Ketzerei des Mittelalters hatte dem Katholizismus schon schwere Wunden geschlagen. Das sechzehnte Jahrhundert sprengte die kirchliche Einheit. Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst wäre die Reformation eine vorübergehende Spaltung geblieben; das gedruckte Wort machte sie zur Revolution. Gutenberg war der Vorläufer Luthers.

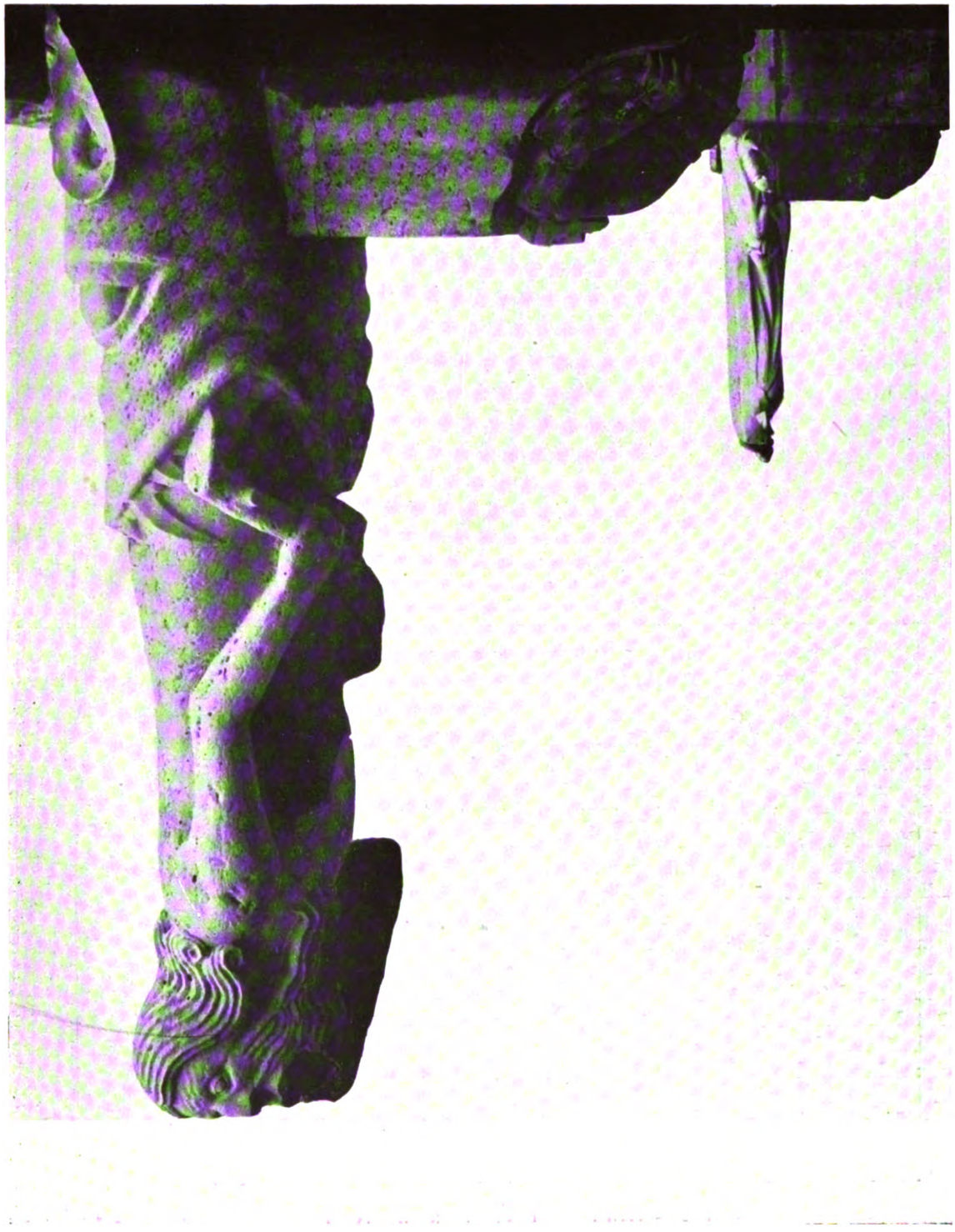
Als die Sonne des Mittelalters untergegangen war, als das Genie der Gotik für ewig am Horizont der Kunst erlosch, da wurde die Baukunst immer matter und farbloser. Das gedruckte Buch wurde zum zerstörenden Wurm, der sie aussaugte und verzehrte. Sie entblösste und entblätterte sich, wurde zusehends magerer, dürftiger und nichtiger, wurde inhaltslos und liess sogar die Erinnerung an die Kunst früherer Zeiten fallen. Die andern Künste hatten sie verlassen, weil der Gedanke sie verlassen hatte; sie musste Handwerker zu Hilfe rufen, weil die Künstler ihr fehlten. Weisse Fensterscheiben ersetzten die Glasmalerei. Der Steinmetz ersetzte den Bildhauer. Saft, Leben und Geist entwichen für immer. Michelangelo, der dieses Absterben wohl gefühlt haben mag, hatte eine letzte Idee, eine verzweifelte Idee, Dieser Riese der Kunst setzte das Pantheon auf den Parthenon und schuf Sankt Peter zu Rom, ein grosses Werk, das verdient hätte, einzig in seiner Art zu bleiben; denn es ist die letzte ursprüngliche That der Baukunst, der Namenszug eines Titanen unter der gewaltigen steinernen Chronik, welche sich für ewig schloss. Was aber machte die elende Baukunst, die sich als schattenhaftes Gespenst selbst überlebte, nach dem Tode Michelangelos? Sie äffte Sankt Peter nach. Jedes Land hat seinen Sankt Peter; London hat einen, Paris hat ihrer zwei. Es war das letzte Gefasel einer grossen, absterbenden Kunst, die vor ihrem Tode kindisch wurde.

Aber nicht nur die hervorragenden Gebäude jener Zeit sind Zeugen zunehmender Verarmung der Baukunst; auch wenn wir ihr Gesamtbild vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert betrachten, so stossen wir überall auf Zeichen des Verfalls und der Schwindsucht. Die architektonische Form der Häuser verlor sich seit Franz II. mehr und mehr, und wie das Knochengerüst eines abgemagerten Kranken trat das geometrische Schema immer schärfer zutage. Die schönen Linien der Kunst wichen den kalten, unerbittlichen Linien der Geometrie. Zur Zeit Ludwigs XV. und seiner altersschwachen, zahnlosen, gefallsüchtigen Architektur war nur noch Haut und Knochen übrig; die Baukunst lag in jammervollem Todeskampf.

Was aber war unterdessen aus der Buchdruckerkunst geworden? Ihr strömte alles Leben zu, das der Baukunst entwich. Alle Kraft, welche der menschliche Geist einst in Gebäuden verausgabt hatte, gab er nun in Büchern aus. Im sechzehnten Jahrhundert erstarkte die Buchdruckerkunst, wurde der Baukunst ebenbürtig, rang mit ihr und tötete sie. Im siebzehnten Jahrhundert war sie schon die triumphierende Herrscherin und sass so sicher auf ihrem Thron, dass sie der Welt das Fest eines grossen literarischen Jahrhunderts geben konnte. Im achtzehnten Jahrhundert ergriff sie nach langer Ruhe am Hofe Ludwigs XV. das alte Luthersche Schwert, jetzt mit dem Wappen Voltaires gezeichnet, und lief auf das alte Europa Sturm, das durch sie schon seiner architektonischen Schriftsprache beraubt war. Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts hatte sie alles zerstört. Nun wird sie im neunzehnten Jahrhundert wieder aufbauen.

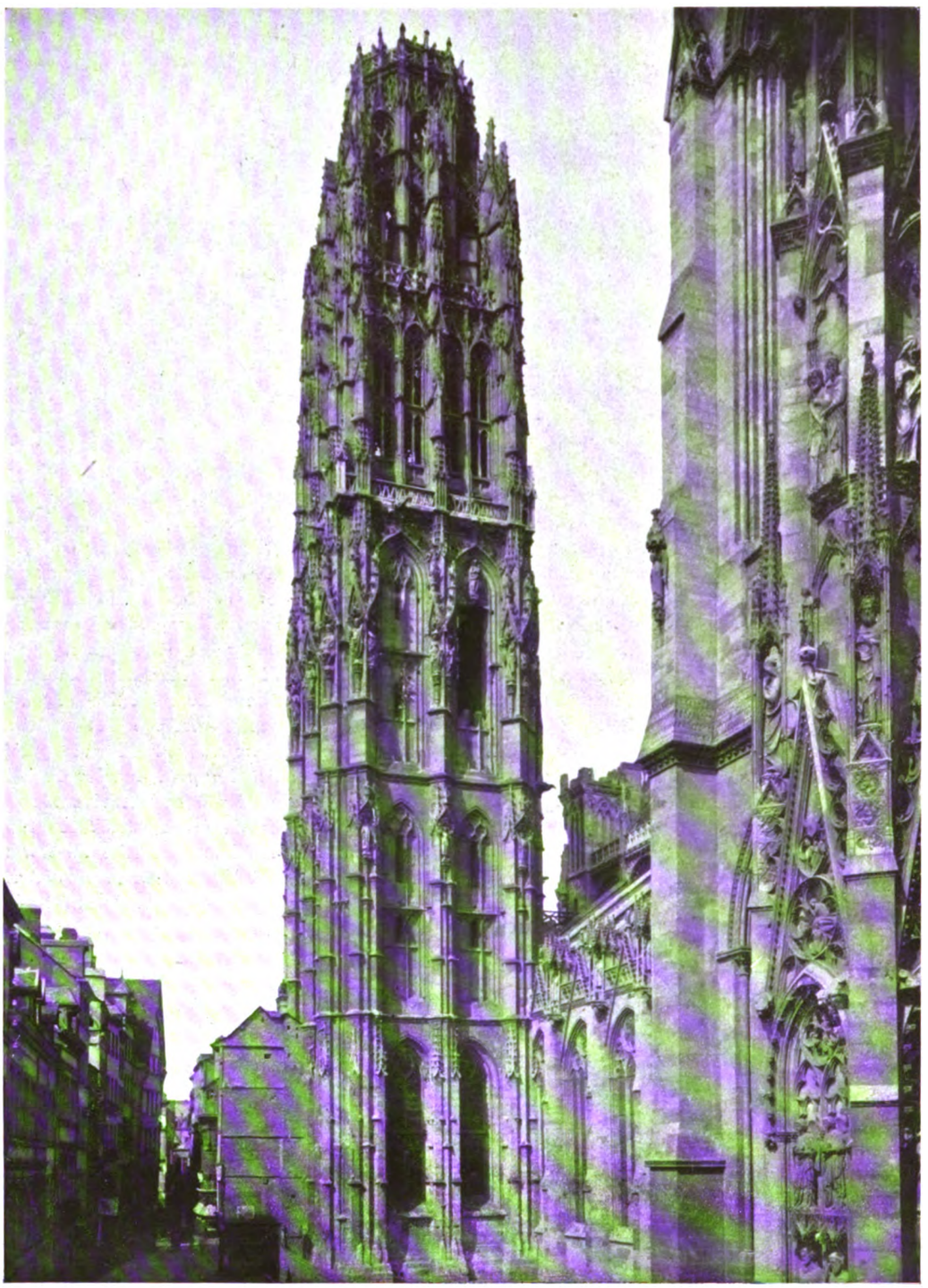
Man täusche sich nicht; die Baukunst ist tot, tot auf ewig. Das gedruckte Buch hat sie getötet, weil sie weniger dauerhaft und viel kostspieliger ist. Man stelle sich vor, was für Milliarden nötig wären, um ein neues steinernes Buch zu schreiben. Ein Buch aber ist so schnell gedruckt, kostet so wenig und kann sich so weit verbreiten!

Digitized by Google



PARIS, WASSERSPEIER AN DER KIRCHE ST. GERMAIN L'AUXERROIS

Digitized by Google

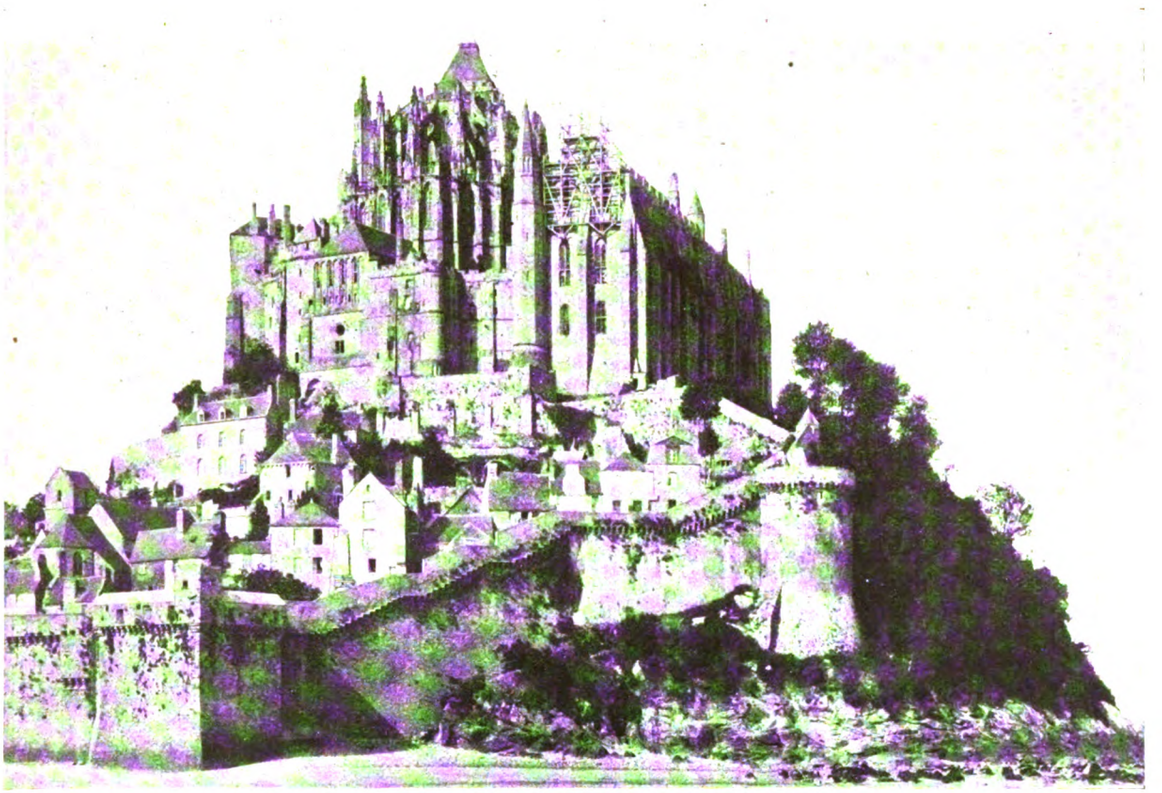


ROUEN, KATHEDRALE, DER SOGENANNTE BUTTERTURM

Digitized by Google

Die Baukunst wird gewiss noch einzelne schöne Werke schaffen. Aber sie wird niemals mehr die Kunst des ganzen Volkes, die herrschende Kunst, die Gesamtkunst sein. Das grosse Menschheitsepos wird nicht mehr in Steinen, sondern in Worten geschrieben werden.

So hat die Menschheit zwei Bücher, zwei Testamente: ein gebautes und ein gedrucktes, eine Bibel aus Stein und eine Bibel aus Papier. Wenn man sich in diese beiden aufgeschlagenen Bibeln vertieft, so ist es gewiss verzeihlich, der majestätischen steinernen Schrift, den Riesenalphabeten der Säulenhallen, Kuppeln und Obelisken nachzutrauern. Es ist gewiss gut sich auf diesen marmornen Seiten in die Vergangenheit zu vertiefen und das Buch der Baukunst immer wieder bewundernd zu durchblättern. Aber man sollte darum nicht die Grossartigkeit des Gebäudes leugnen, welches die Buchdruckerkunst aufrichtet.



MONT ST. MICHEL VON NORD-OST

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Philipp Otto Runge: Von dem Fischer un syner Fru. Mit sieben Radierungen von Marcus Behmer. Zwölf Vorzugsdrucke, 180 ordentliche Abzüge. Im Selbstverlag des Künstlers.

Clavigo, Ein Trauerspiel von Goethe. Mit zehn Steindrucken von Hugo Steiner-Prag. 25 Vorzugsdrucke, 400 ordentliche Abzüge. Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen, 1917.

Th. Fischer, Für die deutsche Baukunst. Zweite Flugschrift des Münchener Bundes, Verlag Georg Müller, München.

Ästhetik der bildenden Künste von Friedrich Jodl. J. G. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart, 1917.

Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue von Ernst Benkard. München, bei F. Bruckmann A.-G., 1917.

Vincent van Gogh, Briefe, 8.–9. Auflage. Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Albert Welti, Gemälde und Radierungen. Mit einer Einleitung von Hermann Hesse. Furche-Verlag, Berlin.

Digitized by Google

GELEGENTLICH DER HERBSTAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER

Den Lesern des Lichtwarkschen Aufsatzes „Der junge Künstler und die Wirklichkeit", der in diesem Hefte zu finden ist, sei der Besuch dieser Ausstellung empfohlen: denn sie ist wie eine Illustration des von Lichtwark Vorgetragenen, vor allem dessen, was er über Kunstausstellungen anmerkte. Damit soll nicht gesagt sein, dass sie problematischer oder „unwirklicher" sei als andere Veranstaltungen dieser Art. Im Gegenteil, der Eifer, womit die Berliner Sezession sich zu behaupten strebt und womit sie neue Jugend um sich sammelt, ist der Absicht nach nur rühmenswert; und auch der Erfolg ist so gut, wie er den gegebenen Verhältnissen noch sein kann. Aber es fällt diese Ausstellung jetzt so bequem mit den grundsätzlichen Ausserungen Lichtwarks zusammen, und sie bestätigt dessen allgemeine Anmerkungen so schlagend, dass sie es sich schon gefallen lassen muss, einmal als Zeichen der Zeit herangezogen zu werden.

Ich greife einen Fall heraus, der mir besonders lehrreich zu sein scheint. In der relativ kleinen Ausstellung (172 Nummern) ist Franz Heckendorf mit sechs Bildern vertreten. Alle Bilder haben grosses Format, zum Teil Museumsformat, und geben einem wesentlichen Teil der Ausstellung das Gepräge. Vor fünf Jahren kam Heckendorf zu mir, um seine ersten Versuche zu zeigen. Er war blutjung, kaum zwanzigjährig schätze ich, eben der Schule entwachsen und ganz ein autodidaktisch arbeitender Anfänger. Das Talent war unverkennbar und der gute Wille war erfrischend. Heute, nach fünf Jahren, wo der Künstler ungefähr fünfundzwanzig Jahre jung ist, hat er schon seinen „Stil" gefunden, malt er auf grossen Leinwänden nordische und südliche Landschaften, Figuren und Bildnisse jährlich zu Dutzenden und entfaltet er nebenbei eine hurtige Thätigkeit auch als Zeichner und Graphiker, obwohl seine Zeit durch militärische Pflichten beschränkt sein muss. Alles, was er macht, stellt er aus, irgendwo ist fast immer etwas von seiner Hand zu finden. Und überall hat er Erfolg. In den fünf Jahren zwischen den ersten Versuchen und der jetzt zur Schau getragenen jungen Meisterschaft hat der Künstler an Talent sicher nicht verloren; im Gegenteil, er hat sich schnell, den Betrachter mehr und mehr von seiner Begabung überzeugend, entwickelt. Zugleich hat er sich eine Geschicklichkeit angeeignet, deren Ergebnisse Staunen erregen. Die Bilder fliessen nur so aus dem vollen Pinsel hervor. Scheinbar sehr neuartig, aber zugleich angenehme Erinnerungen an die Nazarener, Deutsch-Römer und Romantiker weckend, durch eine gewisse heroische Note, der es nicht an jugendlicher Frische fehlt, bestechend und durch eine sonore dekorative Klangkraft erfreuend. Doch sind alle Arbeiten nur Embryos. Dort wo Heckendorf aufhört, müsste er eigentlich erst beginnen. Kaum eines dieser Bilder, so schöne Qualitäten vorhanden sind, verdient schon die Öffentlichkeit. In jeder Arbeit stellt der Maler sich als ein Suchender und Tastender vor, als einer, der das Schwerste noch zu lernen hat: genau soviel an einem Bild zu thun, bis es ein Organismus geworden ist, der für sich leben kann, in jeder Arbeit den Vorsatz restlos zu verwirklichen. Aber nicht genug, dass die Ausstellungen diesem unfertigen Talent jedes eingesandte Bild abnehmen und gut plazieren; der sehr junge Künstler gehört obendrein schon dem Vorstand und auch der Jury der Berliner Sezession an, das heisst, von seinem unreifen Urteil hängt die Aufnahme oder Ablehnung manches Bildes mit ab. Er soll an verantwortungsvoller Stelle urteilen, bevor er über sich selbst nur einigermaassen ein Urteil hat, er soll die deutsche Kunst repräsentieren, bevor er sich über das Wesen des Künstlerischen selber klar ist. Das ist Unfug! Das ist eine phantastische Unwirklichkeit, im Sinne Lichtwarks. Ich wähle diesen Fall, weil ich fest an die Reinheit der Gesinnung, an den Ernst und an das starke Talent Heckendorfs glaube, weil hier nicht einmal ein krankhafter Ehrgeiz im Spiel zu sein scheint. Es hat sich alles wie von selbst gemacht. Aber eben, dass die Verhältnisse so sind, dass in dieser Weise viele junge Talente zu Opfern eines verdammenswerten Betriebes werden, ist so traurig. Denn dass die jungen Künstler von Schlage Heckendorfs früher oder später Opfer werden, dass sie ihr Bestes dreingeben und ihre Künstlerkeuschheit verlieren müssen, ist leider schon erwiesen. Dieses Leben von den Ausstellungen und für die Ausstellungen determiniert heute fast alle jungen Begabungen. Neben Franz Heckendorf gerät sein gleichalteriger Freund und Studiengenosse Erich Waske — auch ein „Talent" — infolge der Optik des Ausstellungssaales immer tiefer in einen aufgeblasenen Stil hinein, der die Mitte hält zwischen idealistischer Mystik und photographiemässiger Banalität. Und ganz zum Programmmaler wird der junge Bruno Krauskopf, der in einem Stilleben auch ein nicht gewöhnliches Talent verrät, voll barocker Fülle und Lebendigkeit, und der daneben seinen Ruhm sucht in formal und gedanklich erklügelten Symbolismen in Riesenformaten, oder der mit einem anspruchsvoll altmeisterlich auftretenden Damenbildnis in die Nähe Zwintschers und ähnlicher falschen

Digitized by Google

Propheten gerät. Das sind nur drei Beispiele, wie die Ausstellung sie zufällig darbietet. Man könnte sie willkürlich vermehren; aber darauf kommt es ja nicht an.

Schändlich ist es, wie die Zeit — immer noch, trotz des Krieges — diesen Kunst- und Kulturbetrieb fördert und wie der reine Idealismus junger Talente in diesem parvenühaften Betrieb hineingezogen und befleckt wird. Um so trauriger ist es, als man keiner einzelnen Persönlichkeit die Verantwortung dafür zuschieben darf, als jeder einzelne irgendwie Opfer des Wahns ist, diese barbarische Betriebsamkeit sei ein Zeichen von Kultur. Man wird in solchen Ausstellungen jenen Vers Goethes nicht los, worin er fordert, man solle jeglichen Schwärmer im dreissigsten Jahre an's Kreuzschlagen, weil er in der Folge, wenn er die Welt erst kennt, sicher ein Schelm würde. In einem solchen lärmenden, ehrgeizigen Kunstbetrieb, dem es an festen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Grundlagen fehlt, muss der Idealismus früher oder später notwendig Formen annehmen, die ihn wie Schwindel erscheinen lassen. In der deutschen Kunst wimmelt es heute schon von betrogenen Betrügern, von Schwärmern, die vom Schelm gar nicht mehr weit entfernt sind.

Muss denn jede Ausstellung ins Sensationelle geraten? Der rechte Kunstfreund wird damit nur vertrieben; und die blöde Menge vermag diesen Kunstfreund doch nicht zu ersetzen. Müssen Künstlervereinigungen denn immer in's Unternehmerhafte schlagen? Sollte nicht vielmehr die Erziehung zur Qualität, die gegenseitige Steigerung des Könnens wichtiger sein? Die Nazarener, denen bewusst und unbewusst von so vielen Jungen heute nachgeeifert wird, verschlossen sich in einem italienischen Kloster vor dem lauten Treiben der Welt. Darin war zweifellos Affektation, aber es war auch echte Vornehmheit darin. Sollte nicht der Künstler einer der ersten sein, der wieder ein Beispiel echter Vornehmheit giebt, indem er den Lärm des Markts und des Tages mehr scheut als sucht und den Ruf einer in einem kurzen Lustrum zu erlangenden Meisterschaft verachtet?

Das sind einige Empfindungen angesichts einer Ausstellung, die manches Gute und Anregende enthält, die aber auch bezeichnend ist für die ruchlose Ungeduld der von dem Neuen schnell zu etwas noch Neuerem eilenden Zeit. Und in der das wahrhaft, das bleibend Neue doch kaum zu finden ist. Ich sollte nun wohl eigentlich von den einzelnen Werken der Ausstellung noch sprechen und auf alles Wertvollere hinweisen. Aber nach diesen allgemeinen Anmerkungen mag ich in den Ton einer konventionellen Berichterstattung nicht einlenken. Es käme doch nur auf die Konstatierung hinaus, dass das Talent an allen Wegen heute wild wächst, dass es aber überall fast an Zucht fehlt. Vielleicht ist es noch zu früh eine Diagnose zu versuchen. In einigen Jahren werden wir sehen, ob der ungeheure Aderlass dieses Krieges auch auf die sozusagen moralische Gesinnung der Kunst eine wohlthätige Folge haben wird.

WINCKELMANN

1717—1917

Am 9. Dezember jährt sich zum zweihundertsten Male der Geburtstag Johann Joachim Winckelmanns.

Sein Name wird von jedem Deutschen mit Ehrfurcht genannt, trotzdem seine Schriften, ausserhalb des Kreises der Kunstgelehrten, kaum noch gelesen werden, trotzdem seine Lehre überlebt ist. Der Name bezeichnet längst nicht mehr ein bestimmt umschriebenes Lebenswerk, er ist den Deutschen vielmehr zu einem allgemeinen Kulturbegriff geworden. Mit dem Namen Winckelmann ist dem Deutschen für alle Zeiten ein Jahrhundert verbunden, das er in seiner Geschichte vor allen andern Zeiten liebt, das Jahrhundert seiner klassischen Denker. Es ist heute müssig, zu untersuchen, ob dieser merkwürdige und bedeutende Geist der deutschen Kunst durchaus zum Segen gelebt hat, ob die Bildungskunst und Bildungskultur, die er in erster Linie heraufgeführt hat, nicht ein edler Irrtum war. Wie es scheint, war diese klassizistische Bewegung geschichtlich notwendig, sonst hätte sie nicht Deutschland, ja Europa so vollständig ergriffen und länger als ein Jahrhundert beherrscht. War sie aber notwendig, so muss man es als ein nationales Glück bezeichnen, dass der erste Anstoss und der entscheidende Einfluss von einem so reinen Willen, einem so klaren Geist und einem Menschen so keuschen Gefühls ausging. Auf den Lebensweg Winckelmanns kann man nicht ohne Ergriffenheit blicken. Mühsam hat sich der arme Schuhmacherssohn aus der Tiefe heraufgehoben, spät hat der Autodidakt, nachdem er Theologie studiert hatte, Hauslehrer, Erzieher, Korrektor und Bibliothekar gewesen war, seine Lebensaufgabe erkannt und unendliche Widerstände musste er brechen. Und doch ist selten der Lebensweg eines bedeutenden Mannes in der Idee so gerade aufs Ziel gerichtet gewesen und so beständig emporgestiegen. Dass der niedere Handwerkerssohn zum Leiter der höchsten und edelsten Bildung eines grossen Volkes werden konnte, dass er das Geistige seiner ganzen Nation in einer neuen Weise zu adeln vermochte: das ist das Unsterbliche in der Gestalt Winckelmanns. Der Drang sich unablässig zu vervollkommnen, immer weiter emporzusteigen und sein imaginäres Ideal selbst zu leben: das hat ihn zu einer symbolischen Erscheinung gemacht. Vor den Augen der Deutschen steht dieser schöne Geist in verklärter Heiterkeit da, wie ein Liebling seiner Griechengötter. K. Sch.

Digitized by Google

WHISTLER UND WILDE

Viele der funkelnden Paradoxe über Kunst, die man in Wildes „Intentions", in seinem „Verfall der Lüge" und seinem „Dorian Gray" lesen kann, stammen nicht von Wilde selber, sondern von Whistler. Dieser, der ebenfalls sehr eitel war, ärgerte sich darüber, schwieg aber. Einst sassen beide bei einem Diner einander gegenüber und Whistler liess wieder einmal ein Brillantfeuerwerk von Paradoxen steigen. Wilde war begeistert und registrierte das Neue schnell in seinem Gehirn. Bei einem besonders schlagenden Ausspruch rief er aus: „Schmetterling, der Witz ist gut, der ist sehr gut, den möchte ich selbst gemacht haben." Whistler entgegnete ruhig: „Keine Angst, Oskar, ich bin sicher, du wirst ihn machen."

✲

WHISTLER UND STANFORT WHITE

In New York wurde ein Klub eingeweiht, dessen Haus der bekannte Architekt Stanfort White gebaut hatte, ein Eklektizist nach dem Herzen der reichen New Yorker. Die Halle war englisch-gotisch, die Bibliothek im Empire-Stil, der Speisesaal im Stil François I., das Lesezimmer wie aus der Zeit Ludwigs XVI. Whistler hielt die Eröffnungsrede. Da er in dieser Rede auch einige Worte des Dankes an den Architekten richten sollte, fand er sich mit dieser Aufgabe ab, indem er sagte:

„In this building, Mr. White, you have shown a great deal of tastes. And some of them are good."

✲

EIN BRIEF WHISTLERS

An den ersten Sekretär der Internationalen Kunstausstellung München.

Geehrter Herr! Ich bestätige hiermit den Empfang Ihres Geehrten, das mich offiziell davon in Kenntnis setzt, dass das Komitee mir die zweite goldene Medaille zuerkennt.

Bitte, übermitteln Sie den Herren des Komitees den Ausdruck meiner gemässigten und wohlanständigen Freude und meine völlige Würdigung der mir verliehenen zweitklassigen Ehrung.

Womit ich die Ehre habe, geehrter Herr, mich Ihnen zu empfehlen, als Ihr ergebener,

gehorsamer Diener

I. Mc. Neill Whistler.

✲

WHISTLERS VORSCHLAG ZUR GÜTE

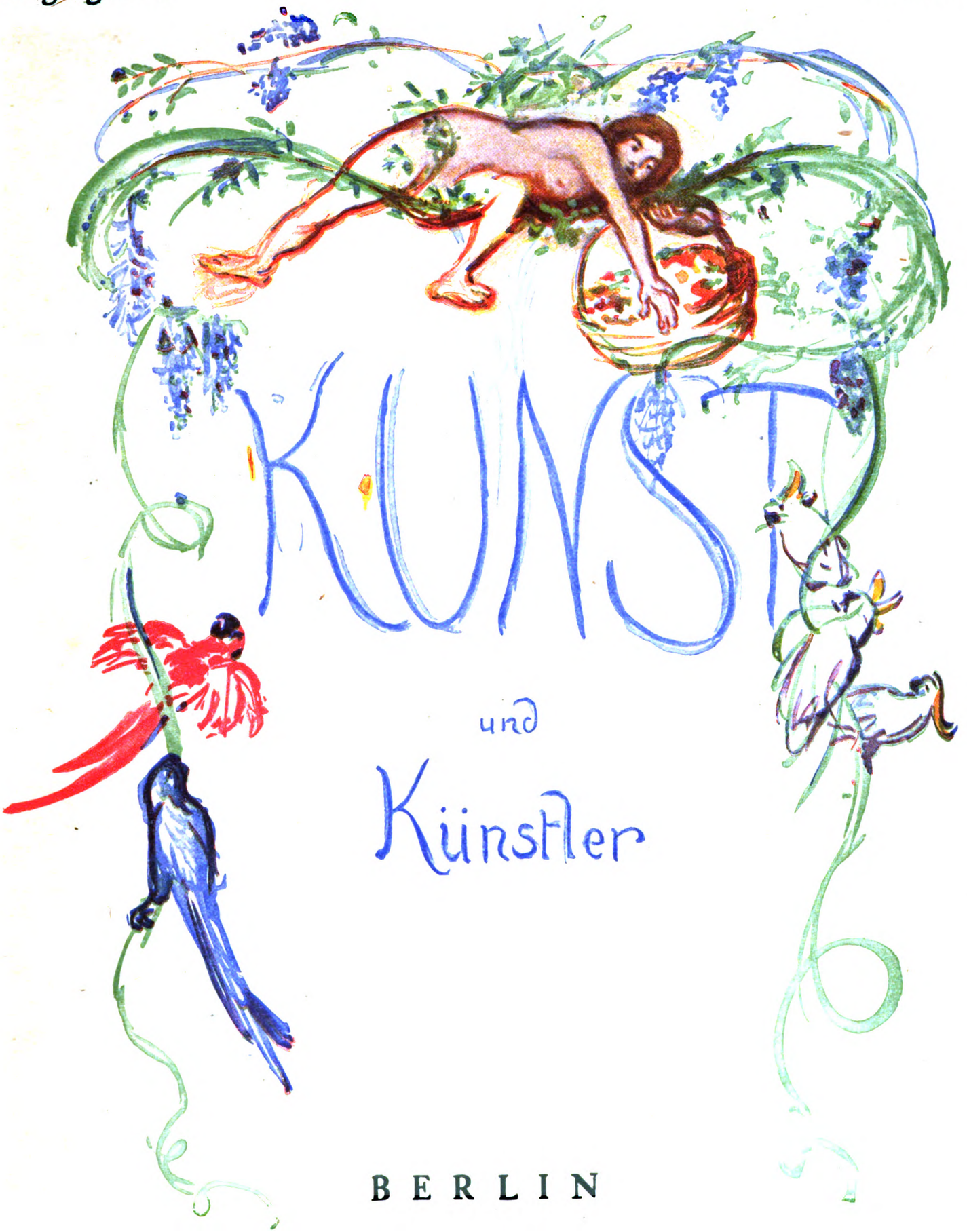
Der Kritiker der „Times" hatte eine Aquarellzeichnung Herkomers, die Ruskin darstellt, das erste Ölporträt genannt, „das wir von dem grossen Meister besitzen".

Whistler merkte dazu in einer öffentlichen Glosse an, es sei ja nicht zu verlangen, dass ein Kunstkritiker ein Aquarell von einem Ölbild mit den Augen sollte unterscheiden können. Aber er sollte wenigstens imstande sein, den Unterschied mit Hülfe des Geruchssinnes festzustellen. Oder er solle, falls er einen Schnupfen hätte und nicht riechen könnte, wenigstens Gewissenhaftigkeit genug haben, entweder den Feuerwehrmann oder den Galeriediener der Ausstellung zu bitten, für ihn mit der Nase festzustellen, ob es sich um Aquarell oder Ölfarben handle, damit der Zeitung eine Blamage erspart werde.

SECHZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 9. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft IV



BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.--

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT IV Januar 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV

AUFSÄTZE	Seite
Zwei deutsche Märchen, mit Illustrationen von Max Slevogt und Leopold von Kalckreuth	127
Max von Boehn: Das Bühnenkostüm in Mittelalter und Neuzeit	135
Karl Scheffler: Walter Bondy	147
Chronik: Hans Olde †, Bund der Freunde deutscher Kunst	156
Auktionsnachrichten:	
Sammlung Goldschmidt,	158
Sammlung von Oppenheim	159
Sammlung Knaus	160
Karl Scheffler: Ernst Barlach	160
Neue Bücher	162
Künstleranekdoten	164

ABBILDUNGEN	Seite
Kostümbild aus dem Jahre 1750, farbig	126
Leopold von Kalckreuth und Max Slevogt: Neun Zeichnungen	127–134
Sechzehn Abbildungen alter Bühnenkostüme vom siebzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert	135–146
Walter Bondy: Schlesische Landschaft	147
—: Blumenstilleben	148
—: Bildnis eines Schullehrers	149
—: Schlächterladen	150
—: Damenbildnis	151
—: Weiblicher Akt	153
—: Damenbildnis	154
—: Herrenbildnis	155
Ernst Barlach: schlafender russischer Bauer.	159

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Kunst und Künstler

Zwei Märchen

illustriert von

Max Slevogt und Leopold von Kalckreuth

I

Die Gänsemagd

Mit fünf Zeichnungen von Max Slevogt

Es lebte einmal eine alte Königin, der war ihr Gemahl schon lange Jahre gestorben, und sie hatte eine schöne Tochter. Wie die erwuchs, wurde sie weit über Feld an einen Königssohn versprochen. Als nun die Zeit kam, wo sie vermählt werden sollten und das Kind in das fremde Reich abreisen mußte, packte ihr die Alte gar viel köstliches Gerät und Geschmeide ein, Gold und Silber, Becher und Kleinode, kurz alles, was nur zu einem königlichen Brautschatz gehörte, denn sie hatte ihr Kind von Herzen lieb. Auch gab sie ihr eine Kammerjungfer bei, welche mitreiten und die Braut in die Hände des Bräutigams überliefern sollte, und jede bekam ein Pferd zur Reise, aber das Pferd der Königstochter hieß Falada und konnte sprechen. Wie nun die Abschiedsstunde da war, begab sich die alte Mutter in ihre Schlafkammer, nahm ein Messerlein und schnitt damit in ihre Finger, daß sie bluteten: darauf hielt sie ein weißes Läppchen unter und ließ drei Tropfen Blut hineinfallen, gab sie der Tochter und sprach 'liebes Kind, verwahre sie wohl, sie werden dir unterwegs nottun'.

Also nahmen beide voneinander betrübten Abschied: das Läppchen steckte die Königstochter in ihren Busen vor sich, setzte sich aufs Pferd und zog nun fort zu ihrem Bräutigam. Da sie eine Stunde geritten waren, empfand sie heißen Durst und sprach zu ihrer Kammerjungfer 'steig ab, und schöpfe mir mit meinem Becher, den du für mich mitgenommen hast, Wasser aus dem Bache, ich möchte gern einmal trinken'. 'Wenn Ihr Durst habt', sprach die Kammerjungfer, 'so steigt selber ab, legt Euch ans Wasser und trinkt, ich mag Eure Magd nicht sein'. Da stieg die Königstochter vor großem Durst herunter, neigte sich über das Wasser im Bach und trank, und durfte nicht aus dem goldnen Becher trinken. Da sprach sie 'ach Gott!' da antworteten die drei Blutstropfen 'wenn das deine Mutter wüßte, das Herz im Leibe tät ihr zerspringen'. Aber

Anm. d. Red.: Dieses sind zwei Proben moderner Märchenillustrationen. Sie sind einer Folge von Märchenbüchern entnommen, die demnächst im Verlag von Bruno Cassirer erscheinen und woran nahmhafte deutsche Zeichner der Gegenwart, wie Liebermann, Slevogt, von Kalckreuth, Walser, Meid, Hasler, M. Behmer, W. Klemm, Strathmann u. a. mitarbeiten. Das Unternehmen kann an dieser Stelle, aus naheliegenden Gründen nicht empfohlen werden, daß das illustrierte Märchenbuch aber seit Jahrzehnten schon nach der Mitarbeit rechter Künstler wieder verlangt, soll immerhin ausgesprochen werden.

Digitized by Google

die Königsbraut war demütig, sagte nichts und stieg wieder zu Pferde. So ritten sie etliche Meilen weiter fort, aber der Tag war warm, die Sonne stach, und sie durstete bald von neuem. Da sie nun an einen Wasserfluß kamen, rief sie noch einmal ihrer Kammerjungfer 'steig ab und gib mir aus meinem Goldbecher zu trinken', denn sie hatte aller bösen Worte längst vergessen. Die Kammerjungfer sprach aber noch hochmütiger, 'wollt Ihr trinken, so trinkt allein, ich mag nicht Eure Magd sein'. Da stieg die Königstochter hernieder vor großem Durst, legte sich über das fließende Wasser, weinte und sprach 'ach Gott!' und die Blutstropfen antworteten wiederum 'wenn das deine Mutter wüßte, das Herz im Leibe tät ihr zerspringen'. Und wie sie so trank und sich recht überlehnte, fiel ihr das Läppchen, worin die drei Tropfen waren, aus dem Busen und floß mit dem Wasser fort, ohne daß sie es in ihrer großen Angst merkte. Die Kammerjungfer hatte aber zugesehen und freute sich, daß sie Gewalt über die Braut bekäme: denn damit, daß diese die Blutstropfen verloren hatte, war sie schwach und machtlos geworden. Als sie nun wieder auf ihr Pferd steigen wollte, das da hieß Falada, sagte die Kammerfrau 'auf Falada gehör ich, und auf meinen Gaul gehörst du'; und das mußte sie sich gefallen lassen. Dann befahl ihr die Kammerfrau mit harten Worten die königlichen Kleider auszuziehen und ihre schlechten anzulegen, und endlich mußte sie sich unter freiem Himmel verschwören, daß sie am königlichen Hof keinem Menschen etwas davon sprechen wollte; und wenn sie diesen Eid nicht abgelegt hätte, wäre sie auf der Stelle umgebracht worden. Aber Falada sah das alles an und nahms wohl in acht.

Die Kammerfrau stieg nun auf Falada und die wahre Braut auf das schlechte Roß, und so zogen sie weiter, bis sie endlich in dem königlichen Schloß eintrafen. Da war große Freude über ihre Ankunft, und der Königssohn sprang ihnen entgegen, hob die Kammerfrau vom Pferde und meinte, sie wäre seine Gemahlin; sie ward die Treppe hinaufgeführt, die wahre Königstochter aber mußte unten stehen bleiben. Da schaute der alte König am Fenster und sah sie im Hof halten und sah, wie sie fein war, zart und gar schön; ging alsbald hin ins königliche Gemach und fragte die Braut nach der, die sie bei sich hätte und da unten im Hofe stände, und wer sie wäre? 'Die hab ich mir unterwegs mitgenommen zur Gesellschaft; gebt der Magd was zu arbeiten, daß sie nicht müßig steht.' Aber der alte König hatte keine Arbeit für sie und wußte nichts, als daß er sagte 'da hab ich so einen kleinen Jungen, der hütet die Gänse, dem mag sie helfen'. Der Junge hieß Kürdchen (Conrädchen), dem mußte die wahre Braut helfen Gänse hüten.

Bald aber sprach die falsche Braut zu dem jungen König 'liebster Gemahl, ich bitte Euch, tut mir einen Gefallen'. Er antwortete 'das will ich gerne tun'. 'Nun so laßt den Schinder rufen und da dem Pferde, worauf ich hergeritten bin, den Hals abhauen, weil es mich unterweges geärgert hat.' Eigentlich aber fürchtete sie, daß das Pferd sprechen möchte wie sie mit der Königstochter umgegangen war. Nun war das soweit geraten, daß es geschehen und der treue Falada sterben sollte, da kam es auch der rechten Königstochter zu Ohr, und sie versprach dem Schinder heimlich ein Stück Geld, das sie ihm bezahlen wollte, wenn er ihr einen kleinen Dienst erwiese. In der Stadt war ein großes finsteres Tor, wo sie abends und morgens mit den Gänsen durch mußte, 'unter das finstere Tor möchte er dem Falada seinen Kopf hinnageln, daß sie ihn doch noch mehr als einmal sehen könnte'. Also versprach das der Schindersknecht zu tun, hieb den Kopf ab und nagelte ihn unter das finstere Tor fest.

Des Morgens früh, da sie und Kürdchen unterm Tor hinaustrieben, sprach sie im Vorbeigehen

'o du Falada, da du hangest,'

da antwortete der Kopf

'o du Jungfer Königin, da du gangest,

Digitized by Google

wenn das deine Mutter wüßte,
ihr Herz tät ihr zerspringen.'

Da zog sie still weiter zur Stadt hinaus, und sie trieben die Gänse aufs Feld. Und wenn sie auf der Wiese angekommen war, saß sie nieder und machte ihre Haare auf, die waren eitel Gold, und Kürdchen sah sie und freute sich wie sie glänzten, und wollte ihr ein paar ausraufen. Da sprach sie

'weh, weh, Windchen,
nimm Kürdchen sein Hütchen,
und laß'n sich mit jagen,
bis ich mich geflochten und geschnatzt,
und wieder aufgesatzt.'

Und da kam ein so starker Wind, daß er dem Kürdchen sein Hütchen wegwehte über alle Land, und es mußte ihm nachlaufen. Bis es wieder kam war sie mit dem Kämmen und Aufsetzen fertig, und er konnte keine Haare kriegen. Da ward Kürdchen bös und sprach nicht mit ihr; und so hüteten sie die Gänse, bis daß es Abend ward, dann gingen sie nach Haus.

Den andern Morgen, wie sie unter dem finstern Tor hinaustrieben, sprach die Jungfrau

'o du Falada, da du hangest,'

Falada antwortete

'o du Jungfer Königin, da du gangest,
wenn das deine Mutter wüßte,
das Herz tät ihr zerspringen.'

Und in dem Feld setzte sie sich wieder auf die Wiese und fing an ihr Haar auszukämmen, und Kürdchen lief und wollte danach greifen, da sprach sie schnell

'weh, weh, Windchen,
nimm Kürdchen sein Hütchen,
und laß'n sich mit jagen,
bis ich mich geflochten und geschnatzt,
und wieder aufgesatzt.'

Da wehte der Wind und wehte ihm das Hütchen vom Kopf weit weg, daß Kürdchen nachlaufen mußte, und als es wieder kam, hatte sie längst ihr Haar zurecht, und es konnte keins davon erwischen; und so hüteten sie die Gänse bis es Abend ward.

Abends aber, nachdem sie heimgekommen waren, ging Kürdchen vor den alten König und sagte 'mit dem Mädchen will ich nicht länger Gänse hüten'. 'Warum denn?' fragte der alte König. 'Ei, das ärgert mich den ganzen Tag.' Da befahl ihm der alte König zu erzählen wies ihm denn mit ihr ginge. Da sagte Kürdchen 'morgens, wenn wir unter dem finstern Tor mit der Herde durchkommen, so ist da ein Gaulskopf an der Wand, zu dem redet sie

'Falada, da du hangest,'

da antwortet der Kopf

'o du Königsjungfer, da du gangest,
wenn das deine Mutter wüßte,
das Herz tät ihr zerspringen.

Und so erzählte Kürdchen weiter, was auf der Gänsewiese geschähe, und wie es da dem Hut im Winde nachlaufen müßte.

Der alte König befahl ihm, den nächsten Tag wieder hinaus zu treiben, und er selbst, wie es Morgen war, setzte sich hinter das finstere Tor und hörte da, wie sie mit dem Haupt des Falada sprach: und dann ginger ihr auch nach in das Feld und barg sich in einem Busch auf der Wiese. Da sah er nun bald mit seinen eigenen Augen, wie die Gänsemagd und der Gänsejunge die Herde getrieben brachte, und wie nach einer Weile sie sich setzte und ihre Haare losflocht, die strahlten von Glanz. Gleich sprach sie wieder.

'weh, weh, Windchen,
faß Kürdchen sein Hütchen,
und laß'n sich mit jagen,
bis daß ich mich geflochten und geschnatzt,
und wieder aufgesatzt.'

Da kam ein Windstoß und fuhr mit Kürdchens Hut weg, daß es weit zu laufen hatte, und die Magd kämmte und flocht ihre Locken still fort, welches der alte König alles beobachtete. Darauf ging er unbemerkt zurück, und als abends die Gänsemagd heim kam, rief er sie beiseite, und fragte, warum sie dem allem so täte? 'Das darf ich Euch nicht sagen, und darf auch keinem Menschen mein Leid klagen, denn so hab ich mich unter freiem Himmel verschworen, weil ich sonst um mein Leben gekommen wäre.' Er drang in sie und ließ ihr keinen Frieden, aber er konnte nichts aus ihr herausbringen. Da sprach er 'wenn du mir nichts sagen willst, so klag dem Eisenofen da dein Leid', und ging fort. Da kroch sie in den Eisenofen, fing an zu jammern und zu weinen, schüttete ihr Herz aus und sprach 'da sitze ich nun vor aller

Digitized by Google

Welt verlassen und bin doch eine Königstochter, und eine falsche Kammerjungfer hat mich mit Gewalt dahin gebracht, daß ich meine königlichen Kleider habe ablegen müssen, und hat meinen Platz bei meinem Bräutigam eingenommen, und ich muß als Gänsemagd gemeine Dienste tun. Wenn das meine Mutter wüßte, das Herz im Leib tät ihr zerspringen.' Der alte König stand aber außen an der Ofenröhre, lauerte ihr zu und hörte was sie sprach. Da kam er wieder herein und hieß sie aus dem Ofen gehen. Da wurden ihr königliche Kleider angetan, und es schien ein Wunder, wie sie so schön war. Der alte König rief seinen Sohn und offenbarte ihm, daß er die falsche Braut hätte: die wäre bloß ein Kammermädchen, die wahre aber stände hier, als die gewesene Gänsemagd. Der junge König war herzensfroh, als er ihre Schönheit und Tugend erblickte, und ein großes Mahl wurde angestellt, zu dem alle Leute und guten Freunde gebeten wurden. Obenan saß der Bräutigam, die Königstochter zur einen Seite und die Kammerjungfer zur andern, aber die Kammerjungfer war verblendet und erkannte jene nicht mehr in dem glänzenden Schmuck. Als sie nun gegessen und getrunken hatten und gutes Muts waren, gab der alte König der Kammerfrau ein Rätsel auf, was eine solche wert wäre, die den Herrn so und so betrogen hätte, erzählte damit den ganzen Verlauf und fragte 'welches Urteils ist diese würdig?' Da sprach die falsche Braut 'die ist nichts Besseres wert, als daß sie splitternackt ausgezogen uud in ein Faß gesteckt wird, das inwendig mit spitzen Nägeln beschlagen ist: und zwei weiße Pferde müssen vorgespannt werden, die sie Gasse auf Gasse ab zu Tode schleifen'. 'Das bist du,' sprach der alte König, 'und hast dein eigen Urteil gefunden, und danach soll dir widerfahren.' Und als das Urteil vollzogen war, vermählte sich der junge König mit seiner rechten Gemahlin, und beide beherrschten ihr Reich in Frieden und Seligkeit.

Digitized by Google

II

Der Frieder und das Katerlieschen

Mit vier Zeichnungen von L. von Kalckreuth

Es war ein Mann, der hieß Frieder, und eine Frau, die hieß Katerlieschen, die hatten einander geheiratet und lebten zusammen als junge Eheleute. Eines Tages sprach der Frieder 'ich will jetzt zu Acker, Katerlieschen, wann ich wiederkomme, muß etwas Gebratenes auf dem Tisch stehen für den Hunger, und ein frischer Trunk dabei für den Durst'. 'Geh nur, Friederchen,' antwortete die Katerlieschen, 'geh nur, will dirs schon recht machen.' Als nun die Essenszeit herbeirückte, holte sie eine Wurst aus dem Schornstein, tat sie in eine Bratpfanne, legte Butter dazu und stellte sie übers Feuer. Die Wurst fing an zu braten und zu brutzelu, Katerlieschen stand dabei, hielt den Pfannenstiel und hatte so seine Gedanken: da fiel ihm ein 'bis die Wurst fertig wird, derweil könntest du ja im Keller den Trunk zapfen'. Also stellte es den Pfannenstiel fest, nahm eine Kanne, ging hinab in den Keller und zapfte Bier. Das Bier lief in die Kanne, und Katerlieschen sah ihm zu, da fiel ihm ein 'holla, der Hund oben ist nicht beigetan, der könnte die Wurst aus der Pfanne holen, du kämst mir recht!' und im Hui war es die Kellertreppe hinauf; aber der Spitz hatte die Wurst schon im Maul und schleifte sie auf der Erde mit sich fort. Doch Katerlieschen, nicht faul, setzte ihm nach und jagte ihn ein gut Stück ins Feld; aber der Hund war geschwinder als Katerlieschen, ließ auch die Wurst nicht fahren, sondern über die Acker hin hüpfen. 'Hin ist hin!' sprach Katerlieschen, kehrte um, und weil es sich müde gelaufen hatte, ging es hübsch langsam und kühlte sich ab. Während der Zeit lief das Bier aus dem Faß immer zu, denn Katerlieschen hatte den Hahn nicht umgedreht, und als die Kanne voll und sonst kein Platz da war, so lief es in den Keller und hörte nicht eher auf, als bis das ganze Faß leer war. Katerlieschen sah schon auf der Treppe das Unglück. 'Spuck,' rief es, 'was fängst du jetzt an, daß es der Frieder nicht merkt!' Es besann sich ein Weilchen, endlich fiel ihm ein von der letzten Kirmes stände noch ein Sack mit schönem Weizenmehl auf dem Boden, das wollte es herabholen und in das Bier streuen. 'Ja,' sprach es, 'wer zu rechter Zeit was spart, der hats hernach in der Not', stieg auf den Boden, trug den Sack herab und warf ihn gerade auf die Kanne voll Bier, daß sie umstürzte und der Trunk des Frieders auch im Keller schwamm. 'Es ist ganz recht,' sprach Katerlieschen, 'wo eins ist, muß das andere auch sein' und zerstreute das Mehl im ganzen Keller. Als es fertig war, freute es sich gewaltig über seine Arbeit und sagte 'wies so reinlich und sauber hier aussieht!'

Um Mittagszeit kam der Frieder heim. 'Nun, Frau, was hast du mir zurecht gemacht?' 'Ach, Friederchen,' antwortete sie, 'ich wollte dir ja eine Wurst braten, aber während ich das Bier dazu zapfte, hat sie der Hund aus der Pfanne weggeholt, und während ich dem Hund machsprang, ist das Bier ausgelaufen, und als ich das Bier mit dem Weizenmehl austrocknen wollte, hab ich die Kanne auch noch umgestoßen; aber sei nur zufrieden, der Keller ist wieder ganz trocken.' Sprach der Frieder 'Katerlieschen, Katerlieschen, das hättest du nicht tun müssen! läßt die Wurst wegholen und das Bier aus dem Faß laufen, und verschüttest obendrein unser feines Mehl!' 'Ja, Friederchen, das habe ich nicht gewußt, hättest mirs sagen müssen.'

Der Mann dachte 'geht das so mit deiner Frau, so mußt du dich besser vorsehen'. Nun hatte er eine hübsche Summe Taler zusammen gebracht, die wechselte er in Gold ein und sprach zum Katerlieschen 'siehst du, das sind gelbe Gickelinge, die will ich in einen Topf tun und im Stall unter der Kuhkrippe vergraben: aber daß du mir ja davon bleibst, sonst geht dirs schlimm'. Sprach sie 'nein, Friederchen, wills gewiß nicht tun'. Nun, als der Frieder fort war, da kamen Krämer, die irdne Näpfe und Töpfe feil hatten, ins Dorf und fragten bei der jungen Frau an ob sie nichts zu handeln hätte. 'Oh, ihr lieben Leute,' sprach Katerlieschen, 'ich habe kein Geld und kann nichts kaufen; aber könnt ihr gelbe Gickelinge brauchen, so will ich wohl kaufen.' 'Gelbe Gickelinge, warum nicht? laßt sie einmal sehen.' 'So geht in den Stall und grabt unter der Kuhkrippe, so werdet ihr die gelben Gickelinge finden, ich darf nicht dabei gehen.' Die Spitzbuben gingen hin, gruben und fanden eitel Gold. Da packten sie auf damit,

Digitized by Google

liefen fort und ließen Töpfe und Näpfe im Hause stehen. Katerlieschen meinte sie müßte das neue Geschirr auch brauchen; weil nun in der Küche ohnehin kein Mangel daran war, schlug sie jedem Topf den Boden aus und steckte sie insgesamt zum Zierat auf die Zaunpfähle rings ums Haus herum. Wie der Frieder kam, und den neuen Zierat sah, sprach er 'Katerlieschen, was hast du gemacht?' 'Habs gekauft, Friederchen, für die gelben Gickelinge, die unter der Kuhkrippe steckten: bin selber nicht dabei gegangen, die Krämer haben sichs herausgraben müssen.' 'Ach, Frau,' sprach der Frieder, 'was hast du gemacht! das waren keine Gickelinge, es war eitel Gold und war all unser Vermögen; das hättest du nicht tun sollen.' 'Ja, Friederchen,' antwortete sie, 'das hab ich nicht gewußt, hättest mirs vorher sagen sollen.'

Katerlieschen stand ein Weilchen und besann sich, da sprach sie 'hör, Friederchen, das Gold wollen wir schon wieder kriegen, wollen hinter den Dieben herlaufen'. 'So komm,' sprach der Frieder, 'wir wollens versuchen; nimm aber Brot und Käse mit, daß wir auf dem Weg was zu essen haben.' 'Ja, Friederchen, wills mitnehmen.' Sie machten sich fort, und weil der Frieder besser zu Fuß war, ging Katerlieschen hinten nach. 'Ist mein Vorteil' dachte es, 'wenn wir umkehren, hab ich ja ein Stück voraus.' Nun kam es an einen Berg, wo auf beiden Seiten des Wegs tiefe Fahrgleisen waren. 'Da sehe einer,' sprach Katerlieschen, 'was sie das arme Erdreich zerrissen, geschunden und gedrückt haben! das wird sein Lebtag nicht wieder heil.' Und aus mitleidigem Herzen nahm es seine Butter und bestrich die Gleisen, rechts und links, damit sie von den Rädern nicht so gedrückt würden: und und wie es sich bei seiner Barmherzigkeit so bückte, rollte ihm ein Käse aus der Tasche den Berg hinab. Sprach das Katerlieschen 'ich habe den Weg schon einmal herauf gemacht, ich gehe nicht wieder hinab, es mag ein anderer hinlaufen und ihn wieder holen'. Also nahm es einen andern Käs und rollte ihn hinab. Die Käse aber kamen nicht wieder, da ließ es noch einen dritten hinablaufen und dachte 'vielleicht warten sie auf Gesellschaft und gehen nicht gern allein'. Als sie alle drei ausblieben, sprach es 'ich weiß nicht was das vorstellen soll! doch kanns ja sein, der dritte hat den Weg nicht gefunden, und sich verirrt, ich will nur den vierten schicken, daß er sie herbei ruft'. Der vierte machte es aber nicht besser als der dritte. Da ward das Katerlieschen ärgerlich und warf noch den fünften und sechsten hinab, und das waren die letzten. Eine Zeitlang blieb es stehen und lauerte, daß sie kämen, als sie aber immer nicht kamen, sprach es 'oh, ihr seid gut nach dem Tod schicken, ihr bleibt fein lange aus; meint ihr ich wollt noch länger auf euch warten? ich gehe meiner Wege, ihr könnt mir nachlaufen, ihr habt jüngere Beine als ich'. Katerlieschen ging fort und fand den Frieder, der war stehen geblieben und hatte gewartet, weil er gerne was essen wollte. 'Nun, gib einmal her, was du mitgenommen hast.' Sie reichte ihm das trockne Brot. 'Wo ist Butter und Käse?' fragte der Mann. 'Ach, Friederchen,' sagte Katerlieschen, 'mit der Butter hab ich die Fahrgleisen geschmiert, und die Käse werden bald kommen; einer lief mir fort, da hab ich die andern nachgeschickt, sie sollten ihn rufen.' Sprach der Frieder 'das hättest du nicht tun sollen, Katerlieschen, die Butter an den Weg schmieren und die Käse den Berg hinab rollen'. 'Ja, Friederchen, hättest mirs sagen müssen.'

Da aßen sie das trockne Brot zusammen, und der Frieder sagte 'Katerlieschen hast du auch unser Haus verwahrt, wie du fortgegangen bist?' 'Nein, Friederchen, hättest mirs vorher sagen sollen.' 'So geh wieder heim und bewahr erst das Haus, ehe wir weitergehen; bring auch etwas anderes zu essen mit, ich will hier auf dich warten.' Katerlieschen ging zurück und dachte 'Friederchen will etwas anderes zu essen, Butter und Käse schmeckt ihm wohl nicht, so will ich ein Tuch voll Hutzeln und einen Krug Essig zum Trunk mitnehmen'. Danach riegelte es die Obertüre zu, aber die Untertüre hob es aus, nahm sie auf die Schulter und glaubte, wenn es die Türe in Sicherheit gebracht hätte, müßte das Haus wohl bewahrt sein. Katerlieschen nahm sich Zeit zum Weg und dachte, 'desto länger ruht sich Friederchen aus'. Als es ihn wieder erreicht hatte, sprach es 'da, Friederchen, hast du die Haustüre, da kannst du das Haus selber verwahren'. 'Ach, Gott,' sprach er, 'was hab ich für eine kluge Hausfrau! hebt die Türe unten aus, daß alles hineinlaufen kann, und riegelt sie oben zu. Jetzt ists zu spät, noch einmal nach Haus zu gehen, aber hast du die Türe hierher gebracht, so sollst du sie auch ferner tragen.' 'Die Türe will ich tragen, Friederchen, aber die Hutzeln und der Essigkrug werden

Digitized by Google

mir zu schwer: ich hänge sie an die Türe, die mag sie tragen.'

Nun gingen sie in den Wald und suchten die Spitzbuben, aber sie fanden sie nicht. Weils endlich dunkel ward, stiegen sie auf einen Baum und wollten da übernachten. Kaum aber saßen sie oben, so kamen die Kerle daher, die forttragen was nicht mitgehen will, und die Dinge finden, ehe sie verloren sind. Sie ließen sich gerade unter dem Baum nieder, auf dem Frieder und Katerlieschen saßen, machten sie ein Feuer an und wollten ihre Beute teilen. Der Frieder stieg von der andern Seite herab und sammelte Steine, stieg damit wieder hinauf und wollte die Diebe tot werfen. Die Steine aber trafen nicht, und die Spitzbuben riefen 'es ist bald Morgen, der Wind schüttelt die Tannäpfel herunter'. Katerlieschen hatte die Türe noch immer auf der Schulter, und weil sie so schwer drückte, dachte es die Hutzeln wären schuld und sprach 'Friederchen, ich muß die Hutzeln hinabwerfen'. 'Nein, Katerlieschen, jetzt nicht', antwortete er, 'sie könnten uns verraten'. 'Ach, Friederchen, ich muß, sie drücken mich gar zu sehr.' 'Nun so tus, ins Henkers Namen!' Da rollten die Hutzeln zwischen den Ästen herab, und die Kerle unten sprachen 'die Vögel misten.' Eine Weile danach, weil die Türe noch immer drückte, sprach Katerlieschen 'ach, Friederchen, ich muß den Essig ausschütten'. 'Nein, Katerlieschen, das darfst du nicht, es könnte uns verraten.' 'Ach, Friederchen, ich muß, er drückt mich gar zu sehr'. 'Nun so tus, ins Henkers Namen!' Da schüttete es den Essig aus, daß es die Kerle bespritzte. Sie sprachen untereinander 'der Tau tröpfelt schon herunter'. Endlich dachte Katerlieschen 'sollte es wohl, die Türe sein, was mich so drückt?' und sprach 'Friederchen, ich muß die Türe hinabwerfen'. 'Nein, Katerlieschen, jetzt nicht, sie könnte uns verraten'. 'Ach, Friederchen, ich muß, sie drückt mich gar zu sehr'. 'Nein, Katerlieschen, halt sie ja fest.' 'Ach, Friederchen, ich laß sie fallen.' 'Ei,' antwortete Frieder ärgerlich, 'so laß sie fallen ins Teufels Namen!' Da fiel sie herunter mit starkem Gepolter, und die Kerle unten riefen 'der Teufel kommt vom Baum herab', rissen aus und ließen alles im Stich. Frühmorgens, wie die zwei herunterkamen, fanden sie all ihr Gold wieder und trugens heim.

Als sie wieder zu Hause waren, sprach der Frieder 'Katerlieschen, nun mußt du aber auch fleißig sein und arbeiten'. 'Ja, Friederchen, wills schon tun, will ins Feld gehen, Frucht schneiden.' Als Katerlieschen im Feld war, sprachs mit sich selber 'eß ich, eh ich schneid, oder schlaf ich, eh ich schneid? hei, ich will ehr essen!' Da aß Katerlieschen und ward überm Essen schläfrig, und fing an zu schneiden und schnitt halb träumend alle seine Kleider entzwei, Schürze, Rock und Hemd. Wie Katerlieschen nach langem Schlaf wieder erwachte, stand es halb nackigt da und sprach zu sich selber 'bin ichs, oder bin ichs nicht? ach, ich bins nicht'. Underdessen wards Nacht, da lief Katerlieschen ins Dorf hinein, klopfte an ihres Mannes Fenster und rief 'Friederchen?' 'Was ist denn?' 'Möcht gern wissen, ob Katerlieschen drinnen ist.' 'Ja, ja,' antwortete der Frieder, 'es wird wohl drin liegen und schlafen.' Sprach sie 'gut, dann bin ich gewiß schon zu Hause', und lief fort.

Draußen fand Katerlieschen Spitzbuben, die wollten stehlen. Da ging es bei sie und sprach 'ich will euch helfen stehlen'. Die Spitzbuben meinten, es wüßte die Gelegenheit des Ortes und warens zufrieden. Katerlieschen ging vor die Häuser und rief 'Leute, habt ihr was? wir wollen stehlen.' Dachten die Spitzbuben 'das wird gut werden' und wünschten, sie wären Katerlieschen wieder los. Da sprachen sie zu ihm 'vorm Dorfe hat der Pfarrer Rüben auf dem Feld, geh hin und rupf uns Rüben.' Katerlieschen ging hin aufs Land und fing an zu rupfen, war aber so faul und hob sich nicht in die Höhe. Da kam ein Mann vorbei, sahs und stand still und dachte, das wäre der Teufel, der so in den Rüben wühlte. Lief fort ins Dorf zum Pfarrer und sprach 'Herr Pfarrer, in Eurem Rübenland ist der Teufel und rupft'. 'Ach Gott,' antwortete der Pfarrer, 'ich habe einen lahmen Fuß, ich kann nicht hinaus und ihn

Digitized by Google

wegbannen.' Sprach der Mann so will ich Euch hockeln', und hockelte ihn hinaus. Und als sie bei das Land kamen, machte sich das Katerlieschen auf und reckte sich in die Höhe. 'Ach, der Teufel!' rief der Pfarrer, und beide eilten fort, und der Pfarrer konnte vor großer Angst mit seinem lahmen Fuße gerader laufen, als der Mann, der ihn gehockt hatte, mit seinen gesunden Beinen.

Digitized by Google

ENDYMION, IM BALLETT „DER TRIUMPH DER LIEBE" VON LULLY. NACH EINEM ENTWURF VON J. BÉRAIN. 1681

HERMIONE, IN DER OPER CADMUS UND HERMIONE VON LULLY. NACH EINEM ENTWURF VON J. BÉRAIN. 1673

DAS BÜHNENKOSTÜM IN MITTELALTER UND NEUZEIT

VON

MAX VON BOEHN

Das antike Theater mit seiner Tradition von Jahrhunderten ging dem Mittelalter völlig verloren. Creizenach hat das bis in die Einzelheiten nachgewiesen und auch darauf aufmerksam gemacht, dass Dante sein gewaltiges Gedicht niemals hätte „Komödie" nennen können, wenn er vom Wesen derselben die Vorstellungen gehabt hätte, die das Altertum mit diesem Worte verband. Das Mittelalter hat das Drama völlig neu geschaffen, Trauerspiel und Lustspiel neu aus sich herausgestaltet, um nicht zu sagen erfunden. Sowie das griechische Theater aus dem Kultus der Alten geboren worden war, so entsprang auch das Theater des Mittelalters dem christlichen Gottesdienst. Die Formen des Kultus der römischen Kirche sind ihrer ganzen Art nach dramatisch angelegt. Sie gründen sich auf Reden, die zwischen dem Priester, dem Diakon und dem Volk gewechselt werden. Sie gipfeln im Messopfer, das in seiner Einrichtung ein vollständiges Drama genannt zu werden verdient. Wie der dramatische Kunsttrieb dem Menschen angeboren ist und schon auf den frühen Stufen seiner Entwicklung im Kinde zur Entfaltung kommt, so meldet er sich auch bei den Völkern bereits in den Anfängen ihrer Kultur. Der Gottesdienst, dessen Liturgien in Form von Gesprächen verfasst waren, musste das dramatische Gefühl anregen und zur Bethätigung auffordern. In der orientalischen Kirche scheint dieses, wie manche Homilien und Antiphonen wahrscheinlich machen, früher der Fall gewesen zu sein als in der

Digitized by Google

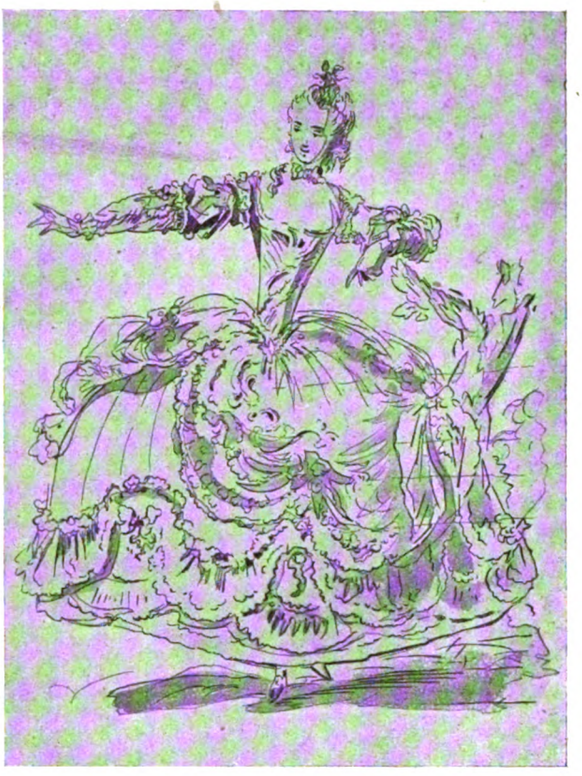
MOLIÈRE ALS SGANARELLE IN SEINEM LUSTSPIEL ÉCOLE DES MARIS. 1661

abendländischen, in der die Anfänge dramatischer Entwicklung nicht über das zehnte Jahrhundert hinaus zu verfolgen sind. Man hat sich zuerst damit begnügt, die in den Evangelien und Episteln der Hauptfeste gegebenen Anregungen der Texte auf verschiedene Personen zu verteilen und zu Wechselreden auszunutzen. Eingefügte Tropen verbreiterten die kirchlichen Gesänge und mögen dazu beigetragen haben, dass der Zwang der hergebrachten Liturgie, war er schon durch poetische und musikalische Zusätze unterbrochen, auch rituell freier gehandhabt wurde. Die ältesten uns bekannten Tropen dieser Art stammen aus dem Kloster St. Gallen und gehören dem Anfang des zehnten Jahrhunderts an. Sie werden auf den Mönsch Tutilo zurückgeführt. Dadurch, dass man mit den Litaneien der Karwoche Zeremonien der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung verband, selbst wenn sich diese anfänglich auch nur in symbolischen Andeutungen bewegten, geschah der erste Schritt zur Gestaltung einer dramatischen Form. In schneller Folge that nun der theatralische Instinkt das seine, um durch Einschaltung weltlicher Personen in die heilige Handlung den Gottesdienst in das Schaustück des Mysteriums umzuwandeln. Damit veränderte sich auch der Charakter der Aufführung, er verliess die Bahnen des Gottesdienstes und wurde zum weltlichen Theater ausserhalb der Kirche. Immerhin sind einige Jahrhunderte darüber verflossen, ehe aus der Messe das zyklische Mysterium geworden war. Die erste Periode wird man vom zehnten bis zum zwölften Jahrhundert rechnen dürfen; seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts waren die Aufführungen aus der Kirche verwiesen und eine neue Epoche des mittelalterlichen Theaters hebt an. Diesen grossen Abschnitten der Entwicklung entsprechen die Texte und in ihrem Rahmen Inszenierung und Kostüm. Solange der Schauplatz der Aufführung das Gotteshaus selbst, vorzugsweise wohl der Chor war, begnügte man sich mit Andeutungen, die um so allgemeiner verständlich sein mussten, als allen Zuschauern der Gang der Handlung und die Bedeutung derselben völlig vertraut war. Als das Mysterium sich ausserhalb der Kirche eine Bühne suchen musste, wuchsen die Ansprüche an Szenerie und Ausstattung in beträchtlichem Maasse und wurden zusehends theatermässiger.

Diese Entwicklung vollzieht sich in Deutschland, Frankreich und England in parallelen Bahnen, war es doch überall der gleiche Ritus mit den gleichen Symbolen und Geheimnissen, aus denen heraus das Drama erwachsen ist. Die älteste Anweisung zur Aufführung am Ostersonntag während der Matutin zwischen dem Responsorium und dem Tedeum, die wir kennen, stammt von Bischof Ethelwold von Winchester zwischen 959 und 979. Der Bischof giebt an, dass, während die dritte Lektion

Digitized by Google

DER SÄNGER JÉHIOTTE ALS PYGMALION IN DER GLEICHNAMIGEN OPER VON RAMEAU. 1748



MLLE. PURIGUÉ ALS GALATHEA IN DER OPER PYGMALION VON RAMEAU. 1748

gesungen wird, sich vier Brüder ankleiden sollen. Der eine soll eine Alba anziehen, (ein mässig weites, langes, weisses Ärmelhemd) und mit einer Palme in der Hand sich in die Kapelle setzen, die das Heilige Grab vorstellt. Die drei anderen sollen ihre Schultertücher (grosse, länglich viereckige Leinentücher) über den Kopf nehmen und als die drei Marien mit Weihrauchfässern in der Hand sich dem Grabe nähern, so, als ob sie Jesum suchten. Von einer Verkleidung ist hier also noch keine Rede. Den drei Schauspielern, wenn man sie so nennen darf, dienen ihre geistlichen Gewänder nur zur Andeutung der Personen, die sie vorstellen. Es wird dem Auge der Zuschauer noch keine Illusion geboten. Es war schon ein weiterer Schritt nach der Richtung der Kostümierung hin, wenn ein Kleiderwechsel angeordnet wurde. So sehen einige Offizien vor, dass Christus der Maria Magdalena, die in dieser Szene am Grabe zurückbleibt, als Gärtner erscheint mit einem Spaten in der Hand. Andere, dass er dann verschwindet und nochmals zurückkehrt, diesmal als Auferstandener in einem Chorrock mit der Kreuzesfahne in der Hand. Gustav Cohen hat aus einer französischen Handschrift die genaue Beschreibung des Kostüms dieser Szene beigebracht, wie es in Orléans getragen wurde: eine weisse Dalmatika, (langes hemdförmiges Überziehkleid mit langen Ärmeln) der Kopf mit weissen Binden umwickelt, an denen köstlich gefasste Amulette hängen. In der Rechten die Kreuzesfahne und in der Linken ein Evangeliarium. Auch bei dem Gang nach Emmaus, der bei dem Vesper-Gottesdienst des Ostermontags dargestellt wurde, sah das Offizium des Klosters Fleury für den Herrn einen dreimaligen Wechsel des Anzugs vor.

Lange Zeit genügten diese priesterlichen Gewänder für die Kostümierung der handelnden Personen. Erst als die Zahl der Darsteller grösser wurde und sich besonders aus weltlichen Charakteren ergänzte, begann man nach einer Differenzierung des Anzugs zu trachten. Diese Absicht deckte sich mit der ganz natürlichen menschlichen Eitelkeit und dem Wunsche bei einem öffentlichen Auftreten möglichst passend und schön gekleidet sein

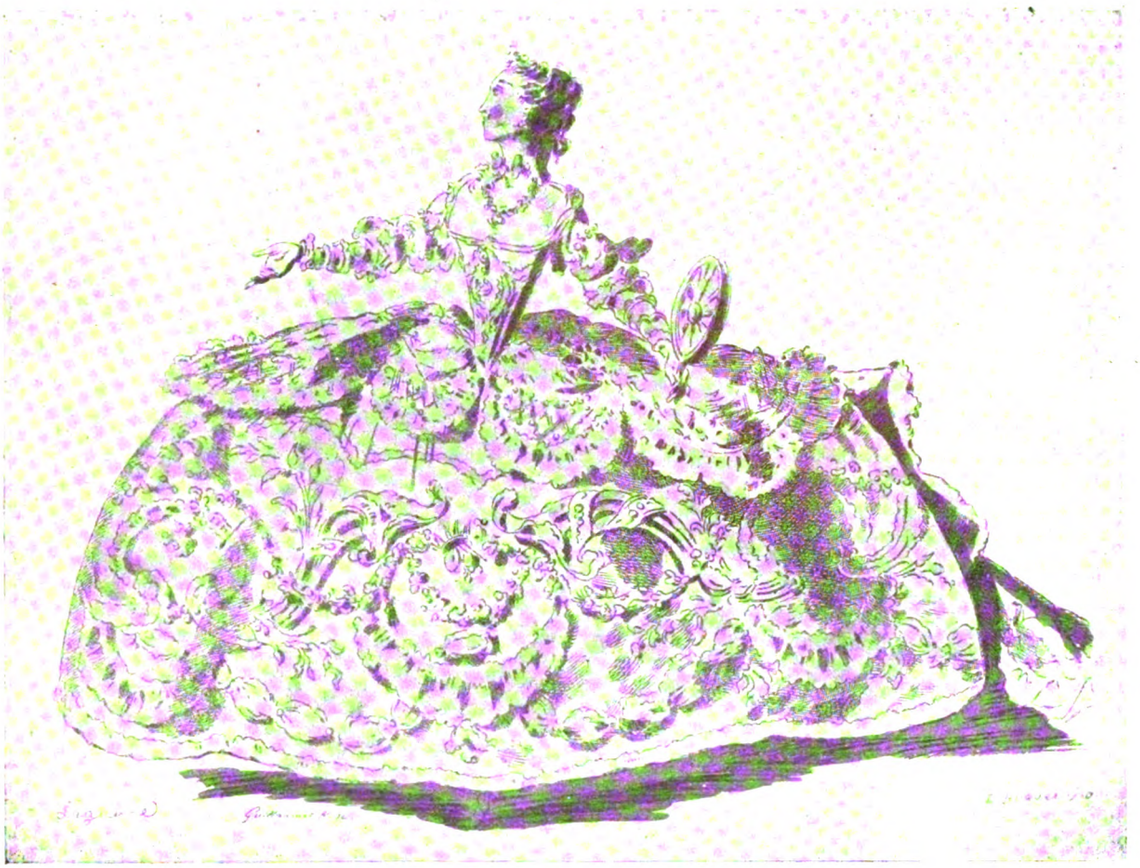
Digitized by Google

DER SCHAUSPIELER BEAUBOUR ALS HELD IN DER TRAGÖDIE. NACH WATTEAU, UM 1715

zu wollen. Das Theater war eben auch in seinen bescheidensten Anfängen schon eine „Schaubühne". Dafür fehlt es keineswegs an Zeugnissen. Die alten Chroniken, zumal die französischen, erwähnen oft die Aufführungen von Mysterien, aber wenn sie von den dabei gespielten Texten nur sehr selten sprechen, so verfehlen sie doch nie von den Kostümen zu erzählen. Gerhoh von Reichersberg und Herrad von Landsberg beklagen sich um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, dass die Geistlichen sich zu den Aufführungen in den Kirchen förmlich vermummen und sich nicht scheuen, sich als Weiber, Krieger oder gar Teufel zu verkleiden. Der Florentiner Luigi Pulci hat dieses Streben in einer seiner „Rappressentatione" sehr ergötzlich geschildert, wo er zum Anfang zwei Schwestern vorführt, die sich über die schlechten Kostüme beklagen, in denen sie auftreten sollen. Durch das Versprechen schöner Kleider müssen sie besänftigt werden. Die Gewänder des Gottesdienstes genügten, solange die Rollen in den Händen der Geistlichkeit lagen und die Zahl der Darsteller beschränkt blieb. Als die Texte immer ausgedehnter wurden und immer mehr Mitspieler erforderten, gingen die Aufführungen in die Hände der Bürgerschaft über, die selbst für die Kostümierung zu sorgen hatte. Nach wie vor blieb es indessen dabei, die heiligen Personen mit Stücken aus dem Amtsornat der Geistlichkeit auszustatten. Kirchen und Klöster haben zu diesem Zwecke in liberaler Weise ihre Garderobe hergegeben. So lieh 1476 das Kapitel der Kathedrale von Rouen Kleider und Geräte für eine Aufführung. 1487 gab das Kapitel von Besançon Kostüme und Requisiten leihweise her. 1519 verborgte das Kapitel von Limoges einen Teil seines Schatzes für diesen Zweck. In Chester und Lincoln unterstützten Klerus und Prior die regelmässigen Aufführungen in derselben Weise. Ungefähr um das Jahr 1110 lieh der Magister Geoffroy aus Lens, der Vorsteher einer Klosterschule in Dunstaple in England war, die Chorkleider der Abtei von St. Albans, weil er seine Schüler das Mysterium von der Heiligen Katharina aufführen lassen wollte. Unglücklicherweise verbrannte die ganze Pracht in seiner Wohnung und da er ausserstande war, den Schaden zu ersetzen, trat er als Mönch in die Abtei ein, um den Betrag abzudienen. Er hatte es nicht zu bereuen. Er ist 1147 als Abt derselben gestorben.

Es versteht sich von selbst, dass den erhabensten Personen die köstlichsten Kleider zufielen. Gott Vater erschien in einem herrlichen Pluviale, (einem weiten Mantel) die dreifache päpstliche Krone auf dem Haupt. Memling hat ihn z. B. so gemalt und auch auf dem Genter Altarwerk der van Eyck erscheint er in diesen prächtigen Gewändern. In dem anglo-normannischen Adamsspiel aus dem zwölften Jahrhundert soll der Herrgott eine Dalmatika tragen und eine Stola dazu umlegen, wenn er die Verdammung der ersten Menschen ausspricht. Sehr viel mannigfaltiger ist die Art der Kleidung Christi. Während seines Erdenlebens trägt er eine violette Tunika, nach der Auferstehung aber feuerrote Kleider um das für die Erlösung vergossene Blut anzudeuten. In Orléans ist vorgeschrieben, dass er zum Gang nach Emaus Pilgerkleider anlegen soll. Maria Magdalena erscheint er als Gärtner. Die Passion von Jean Michel schreibt bei der Darstellung der Verklärung auf dem Berge Tabor vor: „hier geht Jesus in den Berg um sich ein Kleid anzuziehen so weiss, wie man es nur haben kann und Gesicht und Hände soll er vergolden." Ein deutsches

Digitized by Google



KOSTÜM EINER SÄNGERIN DER GROSSEN OPER IN PARIS. UM 1750

Passionsspiel verlangt, der Auferstandene soll mit triumphierenden Kleidern angethan sein, d. h. solchen, welche die bischöfliche Würde bezeichnen, Dalmatika und rote Kasula, (geschlossener glockenförmiger Überhang mit Kopfloch, das eigentliche Messgewand des zelebrierenden Priesters) dazu eine Krone auf dem Haupt und die Kreuzfahne in der Hand. Die heilige Jungfrau erscheint stets ausserordentlich einfach gekleidet. In der Jugend zeigt sie blondes Haar und trägt einen Mantel von kräftigem Blau; im Alter verhüllt ein Kopftuch ihr Haar und ihr Gewand ist von so dunklem Blau, dass es schwarz wirkt. In einer italienischen Laude aus Gubbio, die dem vierzehnten Jahrhundert angehört, fordert sie von ihren Schwestern einen schwarzen Mantel. Der heilige Joseph, der Nährvater Christi, kommt als einfacher Mann aus dem Volke. Ein deutsches Passionsspiel enthält die Anweisung, Joseph soll in anständiger Kleidung und mit einem langen Bart bei der Geburt Christi anwesend sein. Treten die Propheten auf, z. B. in einem dialogischen Gesang, in dem sie die Prophezeihungen von der Ankunft des Messias hersagen, so erhalten sie ausser der priesterlichen Kleidung noch besondere Attribute, an denen sie kenntlich sind: Moses Hörner und die Gesetzestafeln, Jeremias eine Rolle, Aron erscheint als Bischof mit der Mitra, Habakuk kaut Wurzeln. Zacharias giebt man die Tracht der damaligen Juden, die an besonderen Farben und Kappen kenntlich waren. Über die Kleidung der Apostel ist nur selten etwas gesagt. Für sie genügte die priesterliche Kleidung, die für sie als Lieblingsjünger Christi vielleicht besonders herrlich ausgesucht wurde. So sassen 1379 bei einer Pfingstaufführung in Vicenza die zwölf Apostel auf einem Gerüst vor der Kirche in Gewändern, die von Gold und Edelsteinen glänzten und trugen die Gesänge vom Heiligen Geist vor. In Dublin sah man Johannes Evangelista in Weiss mit einer Palme; St. Peter in Rot mit den Schlüsseln zu

Digitized by Google

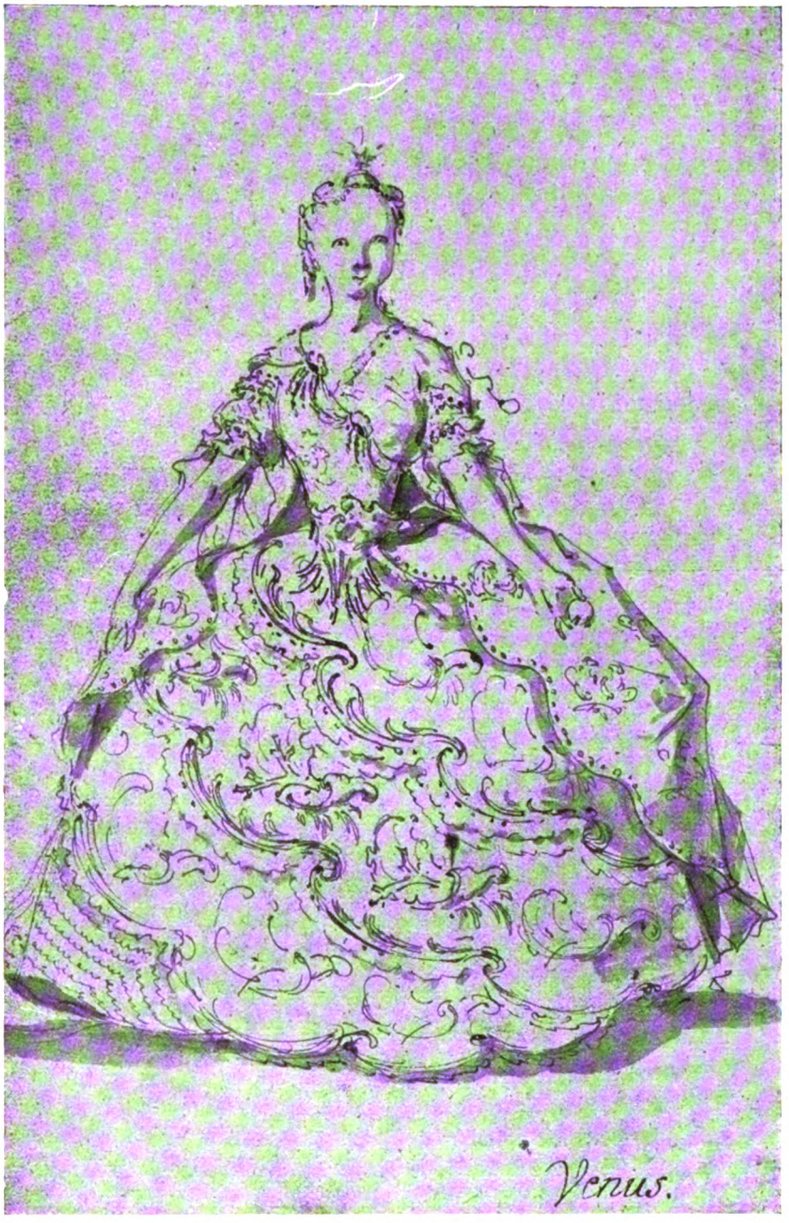
binden und zu lösen; St. Johannes Baptista trat in dem härenen Gewand auf, das ihm auch die Bibel giebt. Für die Kleidung der Engel waren weisse Chorhemden am beliebtesten, dazu hielten sie Palmen oder Kerzen. In Orléans war das Chorhemd des Engels vergoldet und auf dem Kopfe trug er eine Mitra ohne Bänder. Flügel dürfte ihnen wohl nur selten gefehlt haben und bilden ja auch in der Phantasie das Hauptkennzeichen der Himmelsbewohner. In alten Inventaren, zum Beispiel der Dominikus-Bruderschaft in Perugia 1339, einem anderen aus Gubbio 1428 sind unter den Engelskleidern die Engelsflügel besonders aufgeführt. So erscheinen auch die Engel in dem Andachtsbuche des Etienne Chevalier, das der berühmte Miniaturist Fouquet ausmalte, als Chorknaben mit Flügeln. Auf dem Genter Altar der van Eyck und in den Handschriften, die im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts für den Herzog von Berry ausgeführt wurden, sieht man die Engel dagegen in prachtvollen, reichgestickten und schweren Mänteln mit prunkvollen Schliessen in köstlicher Goldschmiedearbeit. Die ritterlichen Gestalten der Erzengel Michael und Gabriel stellt man in voller Rüstung als Ritter dar. Weiblichen Heiligen fiel die ganze Toilettenpracht der damaligen Mode zu, die köstlichen schweren Kleider aus Sammet und Seide und der reiche Schmuck aus Gold und edlem Gestein. So sieht man u. a. die Heilige Ursula und ihr weibliches Gefolge auf Memlings berühmten Schrein in solchen herrlichen Gewändern, wie sie wohl in den Mysterien getragen wurden.

ATHALIE IN DER TRAGÖDIE VON RACINE. COMÉDIE FRANÇAISE IN PARIS, 1779

Neben den Himmelsbewohnern fiel ihrem Gegenpart den Teufeln eine grosse Rolle zu, wahrscheinlich sogar die bedeutendere; denn die Teufel gross und klein waren, seit man sie in die Aufführungen eingeschoben hatte, die komischen Personen. Sie trugen ein zottiges Haarkleid, dessen Herstellung Froissart in seiner Chronik genau beschreibt. Man nähte den Spieler in ein trikotartiges Gewand aus dünner Leinewand, das überall eng am Körper anliegen musste. Dieses wurde mit Pech bestrichen und dann mit Flachs bestreut, so sah er aus wie über und über behaart. Dazu bekamen sie einen Kopfputz mit langen hängenden Ohren wie Hunde oder Bockshörnern. Das Rückgrat endete in einem langen Schwanz. Von dem Dichter und Regisseur Vigil Raber aus Sterzing, der 1552 starb, wissen wir, dass er immer bemüht war, sich von Gerbermeistern lange Kuhschwänze zu besorgen, um seine Teufel damit ausrüsten zu können. Die Gesichter wurden schwarz oder rot bemalt und zwar sehr nachdrücklich, denn die grossen Summen, die in Frankreich Barbieren und Badern für Reinigung der Teufel bezahlt wurden, sprechen dafür, dass ihre Arbeit nicht gering gewesen sein kann. Eine gute Schilderung der Teufelsmaske giebt Rabelais im „Pantagruel," da wo er eine Aufführung beschreibt, die der Dichter Villon in St. Maixent veranstaltete. Dieses Kostüm aus Pech und Werg war in hohem Grade feuergefährlich und die Nachrichten, dass dieser oder jener Teufel Feuer gefangen habe, sind nicht selten. Noch der Fasching 1883 sah in München ein schreckliches Brandunglück, veranlasst durch Kostüme von dieser Art. Die übrigen Personen trugen ihre gewöhnlichen Kleider, wobei sich schon sehr früh die Tendenz zur Prachtentfaltung geltend machte. Immer wieder wird darum gebeten, dass die Auftretenden sich doch ihrem Stande gemäss kleiden möchten. Eine Schwierigkeit bot das Auftreten in Rollen, die ihrem Sinne nach unbekleidet gespielt werden mussten, wie z. B. Adam und Eva.

Digitized by Google

Es ist in hohem Grade unwahrscheinlich, daß man jemals wirklich ganz nackte Personen hätte auf der Bühne erscheinen lassen. Man half sich in verschiedener Weise. Bei den Georgsspielen in Turin Gewand abthun und ein ärmliches anlegen, das aus Feigenblättern zusammengenäht ist. In William Jordan's Spiel von Erschaffung der Welt, das in Cornwall aufgeführt wurde, findet sich die Angabe,



SCHAUSPIELERIN ALS VENUS, WAHRSCHEINLICH DRESDEN, 1755. NACH EINER ZEICHNUNG DER LIPPERHEIDESCHEN KOSTÜM-BIBLIOTHEK, BERLIN

1427 war eine Summe ausgeworfen für weisse Farbe, um die zu färben, die nackt scheinen sollen. Im „Adamsspiel" heisst es nach dem Apfelbiss: er soll nun ausser Sicht des Publikums gehen sein schönes dass Adam und Eva in weisses Leder eingenäht sein sollen, um später ihre Blösse mit Blättern zu decken. Im französischen Mysterium des Heiligen Vinzenz, lautet die Bühnenanweisung an der Stelle, wo der

Digitized by Google

APOLLO IN DEM BALLETT PHAËTON, PARIS 1779

MEDEA IN DER OPER JASON UND MEDEA, PARIS 1779. ENTWURF VON J. B. MARTIN

Heilige ganz ausgezogen werden soll: man zieht ihm Rock und Stiefel aus, sodass er im Hemd ist und kurz darauf: sie ziehen ihn ganz nackt aus bis auf den Lendenschurz.

Wenn auch die Offizien und die Manuskripte der Mysterien Angaben über die Art und Weise der Kostümierung enthalten, so würden diese doch nicht genügen, uns eingehend über die Bühnenerscheinung der Schauspieler jenes Zeitalters zu unterrichten, käme nicht die bildende Kunst zu Hilfe. Es ist das Verdienst von Emile Mâle und Gustav Cohen, auf den innigen Zusammenhang hingewiesen zu haben, in dem die bildende Kunst des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts mit der Bühne steht. Es fand eine Wechselwirkung statt, bei der sich nicht mehr entscheiden lässt, ob das Theater oder die Kunst den grösseren Vorteil hatte. Künstler wurden damit beauftragt, für die Ausstattung der Mysterien zu sorgen. In dieser Rolle lernen wir so namhafte Persönlichkeiten kennen wie Fouquet, Perréal, Bourdichon, Michel Colombe in Nantes, Coppin van Delf in Tours. In Lyon werden allein vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert gegen 500 Maler namhaft gemacht, die Dekorationen und Kostüme für Aufführungen entwarfen. Aber nicht genug damit, das Bild, das sich auf der Bühne darbot, befruchtete die Phantasie der Maler und Bildhauer mit so nachhaltiger Kraft, dass Mâle keinen Anstand nimmt, die Änderung der Darstellungsweise, die sich im vierzehnten Jahrhundert anbahnt, auf die Anregung des Theaters allein zurückzuführen. Von einem Stil, der sich in gehaltenen Formen bewegt, in Andeutungen gefällt, niemals das letzte der Empfindung verrät, wendet sich die Darstellung fast plötzlich zu dramatischer Steigerung aller Akzente in Minenspiel und Gebärde. Ganz neue, bis dahin nicht gekannte und nie dargestellte Szenen der Heiligen Geschichte erscheinen in der Ikonographie. Es sind sämtlich solche, die in Mysterien auf die Bühne kamen und dadurch den Künstlern vertraut wurden. So erblicken wir in der Kunst der Zeit ihre Bühne wie in einem Spiegel. Zumal das fünfzehnte Jahrhundert, welches die Hochblüte der Mysterienaufführungen erlebte, ist uns in geradezu wunderbarer Weise erschlossen. Die Memling, van Eyck, Rogier van der Weyden, Heemskerk, van Orley, Mabuse, Petrus Cristus, der sogenannte Meister von Flémalle u. a. haben in den Bildern aus der Heiligen

Digitized by Google

EUMENIDE IN DER OPER „ORPHEUS UND EURIDICE" VON GLUCK. KOSTÜM ENTWORFEN VON J. SARRAZIN. PARIS UM 1775

Geschichte, die sie gemalt haben, nichts anderes vor Augen gestellt, als was sie eben auf der Bühne gesehen hatten, Gruppenbildung, Mimik, Gebärdensprache und nicht zuletzt die Kostüme sind die, welche die Schauspielkunst ihrer Zeit anwandte. Das Werk Memlings ist darin vielleicht am reichsten. Die Anbetung der Heiligen Drei Könige mit der von allen Seiten offenen Hütte, die in dieser Form überhaupt nur auf dem Theater sinnvoll ist, wirkt genau wie die betreffende Szene aus irgend einem Mysterium der Zeit es gethan haben muss. Die Skizze des Heiligen Georg mit der befreiten Prinzessin und dem ungefüge ausgestopften Drachen scheint der Künstler geradezu in einer Theatergarderobe ausgeführt zu haben. Es giebt da Fälle des Übereinstimmens, die geradezu schlagend wirken und mehr sein müssen als blosser Zufall. Im Jahre 1439 war ein russischer Bischof zum Konzil in Florenz und sah in der Kirche dell 'Annunziata ein Spiel von der Verkündigung, dass er genau schildert. Nun hat Oskar Fischel darauf aufmerksam gemacht, dass sich bei Vasari die genaue Beschreibung der Maschinerie findet, die bei diesem Spiel in Anwendung kam, und dass die Fresken mit denen Michelozzos Kapelle der Portinari an S. Eustorgio in Mailand ausgemalt sind, so wirken, als habe der Maler die von dem Bischof gesehene Aufführung illustrieren wollen. Auch Fra Angelico hat seine berühmten Engel so angekleidet, wie er sie in Florentiner Theateraufführungen gesehen haben wird.

Es sind aber nicht allein die Mysterien, die einen so deutlichen Niederschlag in der Kunst ihrer Zeit hinterlassen haben, die Moralitäten, die neben den Mysterien ein mehr weltliches Element betonen, sind ebenso berücksichtigt worden. In diesen Spielen treten personifizierte Abstrakta auf, Tugenden, Laster und allgemein menschliche Eigenschaften, welche im Zusammenspiel eine sehr frostige Handlung zustande bringen. Vielleicht zur Entschädigung für die geistige Öde, die sie boten, wurde gerade bei ihnen auf eine prächtige Kostümierung ein ganz besonderer Wert gelegt, in Mecheln 1509 sogar für die schönste Kleidung dabei ein besonderer Preis angesetzt. Sie sind uns in den wundervollen Teppichen der Zeit erhalten, die damals zum Schmuck der Wände dienten, und durch ihre den Moralitäten entlehnten Darstellungen mit dem künstlerischen Element zugleich ein solches

TARTAGLIA DER ITALIENISCHE COMMEDIA DELL' ARTE. NACH RICCOLONI

Digitized by Google

KOSTÜM AUS DER „CARAVANE DU LAIRE", OPER VON GRÉTRY, 1785

der Bildung darboten. Es mag hier gleich vorweg genommen sein, dass sie sich überraschend lange auf der Bühne erhalten haben. Bei Lope de Vega und Calderon treten die Sünde, die Willkür, die Unschuld, die Gnade, die sieben Schöpfungstage und ähnliche Figuren redend auf. Der Gedanke z. B. als Narr, der Tod als jugendlicher Ritter in voller Rüstung, der Wille als Bauer, der Teufel als Schiffsherr, die Seele als weissgekleidete Jungfrau, die Prophezeiung als Zigeunerin, das Spiel als Harlekin usw. Noch im Deutschland des Rokoko bildeten Moralitäten den Hauptbestandteil des Repertoires der Neuberin. Diese viel berufene Prinzipalin liess z. B. die rechte Liebe, die vernünftige Erbarmung, die reine Unschuld als Vestalinnen auftreten, während sie Thorheit, Verschwendung und Frechheit als Bäuerinnen anzog. Die Wahrscheinlichkeit kam als ein Gelehrter im Hauskleid, der Tadler als Nacht in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln usw.

Mysterien und Moralitäten waren im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts auf dem Gipfel ihrer Entwicklung angelangt. Die Texte konnten kaum länger werden, erreichten sie doch bei einigen Stücken 62 000 Verse. Die Zahl der beschäftigten Personen war ins Ungeheure gewachsen, das Mysterium der Apostelgeschichte der Brüder Gréban erforderte 494 Darsteller. Auch der Luxus der Ausstattung hatte eine Höhe erreicht, die nicht mehr zu überbieten war. Bei der Aufführung, die 1536 in Bourges stattfand (man spielte das Grébansche Mysterium) waren sämtliche Darsteller bis zu den blossen Statisten hinunter in echte Stoffe gekleidet. Sammet, Seide, Brokat, Stickereien in Gold, Silber und edelen Steinen wurden in einer für uns unbegreiflichen Weise verschwendet. Aller Schmuck war echt und die Berechnung von Picot, der die Kosten der Kostüme auf einige Millionen veranschlagte, dürfte kaum zu hoch gegriffen sein. Damit war der Höhepunkt dieser Kunstgattung nicht nur erreicht, sondern schon überschritten. Die Aufführungen von Mysterien hörten allmählich von selbst auf. Wahrscheinlich wäre es umsoweniger notwendig gewesen, sie besonders zu verbieten, was in Frankreich und mit wechselnder Laune auch in England geschah, als ja die Trennung der Bekenntnisse ohnehin dafür sorgte, dass Mysterien nur noch eine sehr geteilte Aufnahme seitens des Publikums finden konnten. Das Schauspiel weltlichen Inhalts, das schon längst neben den Mysterien einen Platz erobert hatte, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt grösser geworden war, verdrängt das Mysterium so gut wie ganz. Im Zusammenhang mit dieser Änderung des Inhalts der Schau-

Digitized by Google

DIE JUNGFRAU VON ORLÉANS. 1810

spielkunst treten Veränderungen im Äussern auf. An Stelle der Bürgerschaften und der Vereinigungen von Laien treten nun Berufsschauspieler. Die fliegende, im Freien aufgeschlagene Bühne weicht festen Theatergebäuden, die allerorten entstehen. Fast zur gleichen Zeit erleben Deutschland, England, Frankreich, Italien, Spanien das Aufkommen nationaler Bühnen. Aus den grossen Hoffesten, die mit Tänzen und Maskeraden verbunden zu sein pflegten, entwickelt sich die Oper, die für ihre Wirkung alle Hilfsmittel der schönen Künste in Anspruch nimmt.

Die Ausstattung ist nicht mehr eine Sache des Ehrgeizes stolzer Bürger, die Reichtum und Geschmack zur Schau stellen wollen, sondern sie hängt von den Verhältnissen der einzelnen Truppen ab. Grösster Mangel ist da neben verschwenderischem Luxus zu treffen. Juan de la Cueva schreibt über das Sevillaner Theater im sechzehnten Jahrhundert: eine Truppe von drei Personen stellte das Volk zufrieden. Ein Mantel, ein Hirtenkleid und ein Schäferstab waren die üblichen Requisiten. Cervantes sagt einmal in der Vorrede zu seinen Komödien: Zurzeit des Lope de Rueda liess sich der ganze Apparat eines Schauspieldirektors in einen Sack packen und bestand aus vier Schäferkleidern aus weissem Pelz mit goldenem Leder besetzt, aus vier Bärten, nebst Perücken und ebenso viel Schäferstäben. In einem spanischen Roman von 1602 schildert Agustin de Rojas Schauspieler, die auf der Wanderung ihren Wirten Bettücher, Laken und Teppiche stehlen, um Stoff für ihre Kostüme zu haben. Genau so beschreibt später Scarron, der erste Mann der Marquise von Maintenon, in seinem komischen Roman den ärmlichen Aufzug wandernder Schauspieler und spottet Sorel über die Komödianten, die oft nur ein Kostüm für alle ihre Rollen besitzen, höchstens noch einen falschen Bart. In Shakespeares Lustspielen ist zwar viel von Kleidung und Mode die Rede, über die Art aber, wie sich die Schauspieler seinerzeit zu kleiden pflegten, wissen wir nur wenig. Anscheinend möglichst prächtig, denn in Deutschland, das englische Truppen damals häufig zu besuchen pflegten, war es gang und gäbe, von jemand vergleichsweise zu sagen, er sei so reich angezogen wie ein englischer Schauspieler. In den gedruckten Stücken ihres Repertoires ist auch ein häufiger Wechsel der Kleidung vorgeschrieben, denn es heisst von den auftretenden Personen: Sie erscheinen in Bauerskleidern, in fürstlichen, zerrissenen, heidnischen Kleidern. Die Truppe, die sich der Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg 1611 mit Johann Spencer als Anführer kommen liess, verlangte sofort kostbare Kleider. In den Akten finden sich

Digitized by Google

noch die Rechnungen über 70 Ellen roten Taffet, 50 Ellen rote Schnur, Federbüsche, Goldborten und ähnliche Dinge, die für sie angeschafft werden mussten. So erhielten die Schauspieler, die sich fürstlicher Gunst zu erfreuen hatten, im Gegensatz zu ihren wandernden Kollegen von der Landstrasse, reiche Kostüme. Als Caspar Stiller 1654 in Schwerin ankam, kündigte er eigens an, dass Pickelhering und seine Frau vor 6 Jahren am Hofe besonderer Gunst gewürdigt worden seien, und noch jetzt ihnen zuteil gewordene fürstliche Kleider aufweisen könnten. Die Velthen'sche Truppe wurde 1685 vom kurfürstlichen Hofe in Dresden engagiert und erhielt einen eigenen Inventionsschneider namens Zinke. Die Rechnungen über die zu ihren Kostümen nötigen Seidenstoffe liegen noch vor und lassen unter anderen ersehen, dass die Stickerei und der Ausputz meist ebensoviel kosteten wie die Stoffe selbst.

Schluss folgt.

FRAU BETHMANN ALS LADY MACBETH. SCHAUSPIELHAUS IN BERLIN UNTER IFFLANDS DIREKTION. RADIERUNG VON HENSCHEL

Digitized by Google

WALTER BONDY, SCHLESISCHE LANDSCHAFT

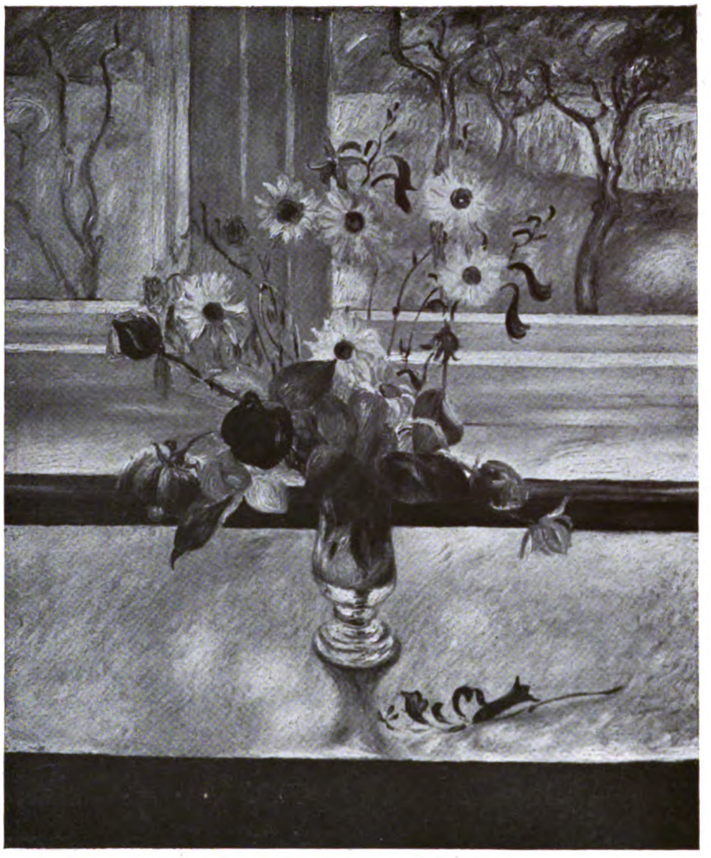
WALTER BONDY

VON

KARL SCHEFFLER

Wie man von einem Leiblkreis spricht, so wird man in Zukunft vielleicht auch einmal von einem Renoirkreis sprechen. Mit dem Unterschied, dass dieser Renoirkreis, der Bedeutung des Anregers entsprechend, einen europäischen Charakter haben wird, wogegen der Leiblkreis eine besondere Angelegenheit der deutschen Kunst ist. Es sind Gruppen jüngerer Künstler nachzuweisen, die bewusst von Renoir ausgehen, in Frankreich sowohl wie in Deutschland, in der Schweiz und auch in andern Ländern. Ausser Manet hat keiner der grossen Franzosen eine so starke Wirkung auf die Maler ausgeübt wie Renoir Zum Lehrmeister wird er erwählt, weil von ihm am besten das zu lernen ist, wonach ernsthaft strebende Talente am meisten immer begierig sind: schönes Handwerk, durchgeistigte Technik und lebendige Überlieferung. Es ist dasselbe, was die Künstler des Leiblkreises von ihrem Meister übernommen haben. Auch diese wollten, mittels der unbedingten Modernität eines grossen Malers, mit den alten Meistern und mit den Regeln und Gesetzen des Handwerks wieder

Digitized by Google



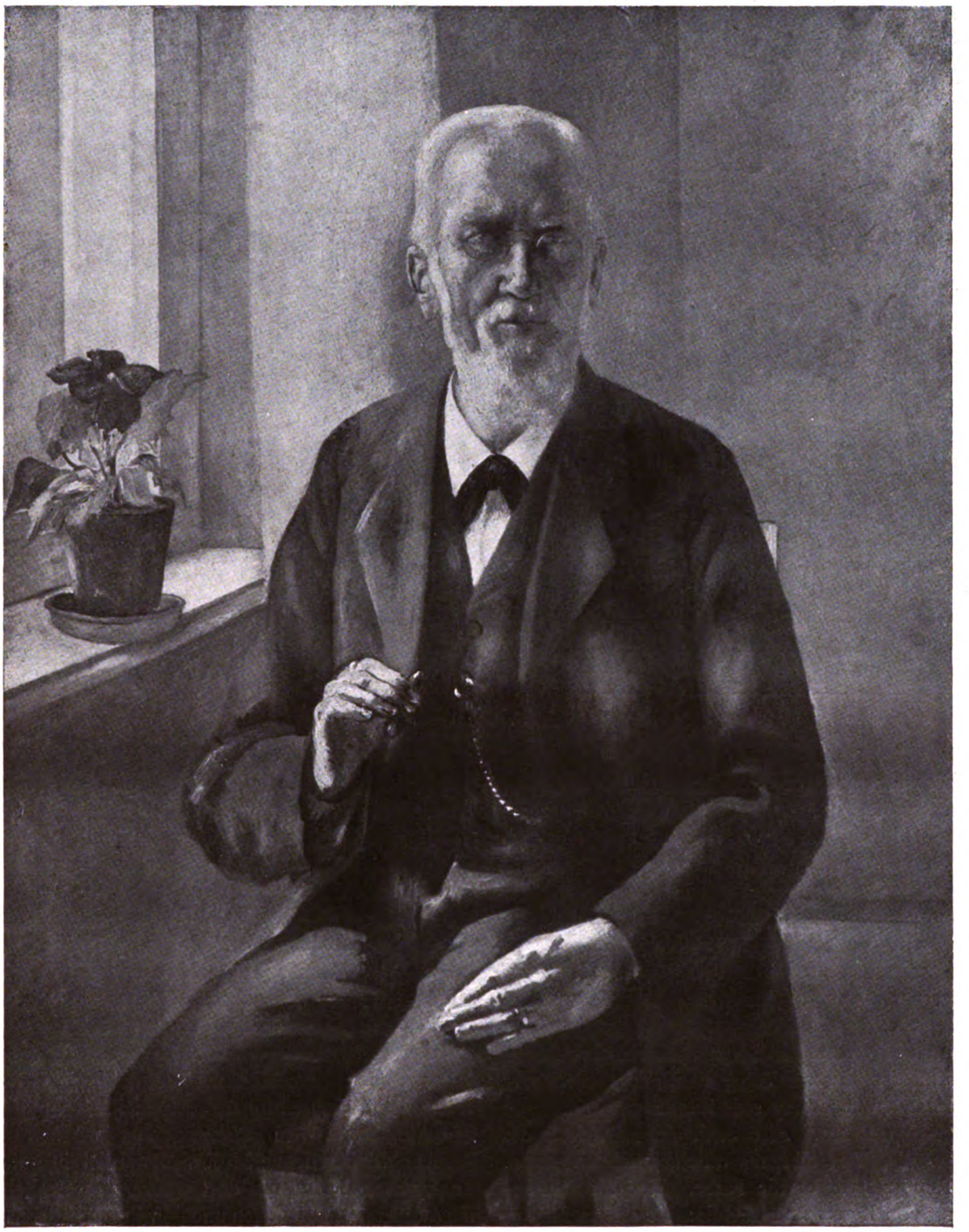
WALTER BONDY, BLUMENSTILLEBEN

in Zusammenhang gebracht werden, auch diese verliessen die Säle der Akademie, traten in ein Lehrlings- und Gesellenverhältnis zu ihrem Vorbild — selbst wenn sie es persönlich kaum kannten — und schufen so, indem sie sich einem Gefühl der Wahlverwandtschaft überliessen, einen neuen Malstil. Niemand wird die Künstler des Leiblkreises geringer werten um ihrer „Abhängigkeit" willen. Im Gegenteil, es sind einige der besten Namen der neueren deutschen Kunst darunter, Trübner und Schuch zum Beispiel. Die Ähnlichkeit der Technik bei Leibl und den Künstlern seines Kreises, die so weit geht, dass sogar Verwechselungen vorgekommen sind, hat die Maler nicht unpersönlich gemacht. Sie erscheinen trotzalledem selbständig, weil sie ihren Meister als Vertreter einer umfassenden Handwerkslehre, als Träger einer allgemeingültigen Überlieferung nehmen. Und dieses eben thut auch der Renoirkreis. Die Schüler stellen ihren Meister so hoch, weil er einer der unbedingtesten Neuerer, einer der grössten Impressionisten ist und zugleich doch auch der lebendigste Erneuerer der glorreichen Maltraditionen des französischen achtzehnten und weiterhin des niederländischen siebzehnten Jahrhunderts, weil er in seinem Lebenswerk einen Extrakt des geschichtlich gewordenen Handwerks zu geben scheint, während er ganz naiv doch die Naturanschauung revolutioniert, weil er von allen Malern der Neuzeit am meisten Musiker ist und der reinlichste Techniker, weil auf seine Malerei vor allen das Wort Goethes passt, dass vieles doch in der Kunst lernbar sei, wenn der Schüler nur mit Geist zu lernen verstehe.

In diesem Sinne ist Walter Bondy ein Schüler Renoirs und weiterhin ein getreuer Schüler der besten modernen Malerei. Er gehört zu einer Gruppe von Künstlern, die etwa in der Mitte dastehen zwischen den sogenannten Klassikern der modernen Malerei und den jungen Expressionisten. Er ist bewusst ein Träger der Tradition, er hasst revolutionäre Unordnung und erstrebt mit Fleiss einen Zustand der Reife und der Kultur. Durch alle seine Bilder geht ein Zug, den man als Trieb zum Musikalischen bezeichnen könnte. Was er sucht, ist das schön Klingende. Das verdenkt ihm die rauhe Tugend jüngerer Maler, die um jeden Preis über alles bisher Geschaffene „hinausgehen" wollen und sie schelten seine Bilder wohl gar kitschig. Bondys Bilder sind aber nichts weniger als das, trotzdem sie weich und gefällig sind, trotzdem sie etwas von der Stimmung des Salons haben. Eben das, was getadelt wird, ist Bondys Stärke. Er lehnt es ab für das, was man heute eine „Vision" nennt, jeden Preis zu zahlen. Der Preis des schönen Handwerks ist ihm zu hoch. Um seine Technik zu kultivieren, giebt er gern die pathetische Geste preis und die so beliebte Prometheusgebärde. Um seinem guten Geschmack zu leben, nimmt er sogar das Odium des Reaktionären auf sich.

Es ist sympathisch heute einem Künstler zu begegnen, der sein Talent nicht so sehr wichtig, der es nicht mystisch nimmt, der nichts Unerhörtes will, der aber von Jahr zu Jahr besser lernt zu können, was er will. Ja von dem man vielleicht paradox sagen darf, dass er immer noch etwas mehr kann als er will. Man hat sein Wesen vielleicht

Digitized by Google



WALTER BONDY, BILDNIS EINES SCHULLEHRERS

Digitized by Google

WALTER BONDY, SCHLÄCHTERLADEN

am besten, wenn man ihn einen Schüler nennt — einen Schüler der grossen Meister. Aber nicht einen Schüler dessen, was die Meister aus dem Temperament heraus mit grossem Wurf monumental gestaltet haben, sondern vielmehr ein Schüler des Einzelnen, des Pinselstrichs, des Farbenauftrags, jenes „rein Technischen", das in Wahrheit so sehr ein Geistiges ist, ein Schüler des Handwerks. Seine Malerei ist ein Kunst-Handwerk, im Sinne wie es früher, noch zur Zeit Franz Krügers, geübt wurde. Dieses Handwerk hat nichts zu thun mit dem Kunstgewerblichen unserer Tage, es erinnert an die alte Werkstatt. Ehe Bondy sich Renoir zuwandte, gab er sich Ingres hin. Also auch einem Meister des Handwerks. Von diesem wollte er zeichnen lernen, von Renoir lernt er die Farbe. Eine Zusammenfassung von Ingres und Renoir: das dürfte Bondys Ideal sein. Von deutschen Malern schätzt er Thoma mehr als Liebermann. Er ist nicht für die inspirierte Studie, er ist mehr für das fertig gemalte Bild. Daneben bleibt er im tiefsten Wesen immer ein wenig Wiener. Ein Wiener, der in Paris gelernt hat und der in Berlin wohnt.

Bondy ist heute siebenunddreissigjährig. Er stammt aus Prag, ist aber in Wien herangewachsen und hat das Temperament dieser Stadt in den entscheidenden Entwicklungsjahren, wenn auch unbewusst, in sich aufgenommen. Das Weiche und Blühende, das heiter Dekorative und Geniessende seiner Bilder ist wienerisch. Glücklicherweise hat Bondy diese den Malerbegabungen gefährliche Stadt zur rechten Zeit verlassen. Er besuchte dort kurze Zeit die technische Hochschule, um Architekt zu werden und einige Monate auch eine Zeichenklasse der Akademie. Am stärksten aber wirkten die Besuche der herrlichen Museen. Zwanzigjährig kam Bondy nach Berlin, um dort während zweier Jahre die Akademie zu besuchen und — was von grösserem Einfluss war — bei Georg Mosson zu malen. 1902 ging der junge Maler nach München und besuchte, während eines nur einjährigen Aufenthaltes eine Zeichenklasse der Akademie. Dann fuhr er nach

Digitized by Google

WALTER BONDY, DAMENBILDNIS

Digitized by Google

Paris und blieb dort zehn Jahre. In Paris hat er gelebt wie viele junge deutsche Maler. Er gehörte zu den Ersten jenes Kreises, der im Café du Dôme zusammenkam und der in der neueren Kunstgeschichte eine gewisse Bedeutung hat. Welcher Art der Charakter dieses Künstlerkreises war, geht schon aus den Namen der Mitglieder hervor. Es verkehren dort Purrmann und Weisgerber, Pascin und Grossmann, von Kahler und Ahlers-Hestermann, Levy, Wätjens und noch einige andere Über Wesen und Bedeutung dieses deutschen Künstlerkreises wird Friedrich Ahlers-Hestermann an dieser Stelle berichten. Es mag darum der Hinweis genügen, dass alle die Künstler, die dort zusammenkamen, so verschieden sie auch dem Ziel und der Art des Talents nach sind, einig waren in dem Streben, organisch fortzusetzen, was die grossen Impressionisten geschaffen haben. Sie alle waren und sind bewusst Zöglinge der Tradition. Die Anregungen, denen diese Maler sich hingaben, denen vor allem auch Bondy gehorchte, reichen zurück bis Manet, bis Jngres, ja wohl gar bis Poussin und sie gehen bis zu van Gogh und Matisse; immer aber herrschte über alle Anregungen der Wunsch, sozusagen von Grund auf das Handwerk der Form zu erlernen. Das grosse Erlebnis, dem der Impressionismus sein Dasein verdankt, war vorüber; diese zweite Künstlergeneration beschäftigt sich damit, aus dem spontan Geschaffenen die weiteren formalen Konsequenzen zu ziehen. Wenn die Erinnerungen von Ahlers-Hestermann hier erscheinen, wird man einen schönen Einblick gewinnen in das Leben und Treiben dieser deutschen Künstler in Paris zwischen 1900 und 1914 und man wird begreifen, dass es ein besonderes und interessantes Kapitel der neueren Kunstentwicklung ist.

Im Jahre 1913 ist Walter Bondy dann nach Berlin zurückgekehrt und hat sich dort dauernd niedergelassen. Seine Arbeiten sind seit zehn Jahren etwa regelmässig in den Ausstellungen der alten Berliner Sezession und der Freien Sezession, deren Mitglied er ist, erschienen und haben über seinen Weg und sein Können keinen Zweifel gelassen. Fasst man den Eindruck des bisherigen Schaffens zusammen, so erblickt man einen Maler, der keineswegs zu den Pionieren und Anregern gehört. Bondy hat seine Malweise oft geändert und hat sich seinen jeweiligen Vorbildern mit einer oft gefährlich erscheinenden Geschicklichkeit und Einfühlungsfähigkeit angepasst. Diese anpassungsfähige Geschicklichkeit ist offenbar ein österreichisches Erbe und keineswegs ein durchaus segensreiches. Aber Bondy ist andererseits nie zum Sklaven seiner leichten Auffassungsfähigkeit geworden. Seine Liebe zu den Vorbildern ist nichts weniger als charakterlos. Durch alle seine Arbeiten geht doch immer der Zug einer vornehmen Kunstgesinnung, immer spürt man den Trieb zur reinen Form, zum Musikalischen der Form sowohl im Linearen wie im Farbigen. Zuerst zeigte Bondy grosse Akte, mit Ingreshafter Schärfe gezeichnet, man könnte sagen unakademisch akademisch; Wohllaut der Linie ohne Unwahrheit und ohne Süsslichkeit. Man erzählt von Degas, dass er, wenn junge Maler ihm ihre Bilder gebracht hätten, zuerst mit dem Finger darüber hingefahren wäre, um zu fühlen, ob die Oberfläche auch schön glatt sei. Bei Bondy hätte er nichts zu tadeln gefunden. Von der pastosen Anstrengung sind seine Bilder frei, das erregte Patzen widerstrebt seinem künstlerischen Reinlichkeitsgefühl. In der Folge hat Bondy begonnen Bildnisse zu malen und heute kann man ihn als einen unserer solidesten Porträtisten ansprechen. Er ist in erster Linie ein Maler der Frau. Er versteht es die Dame zu malen, versteht ihr den gesellschaftlichen Charakter zu wahren, er wagt es ein schönes Gesicht schön zu malen, einen reizenden Körper graziös zu zeichnen, aber ohne zu schmeicheln und ohne die Qualität zu gefährden. Dieses eben hat er von Renoir gelernt. Er verschönert nicht retouchierend wie ein Photograph, sondern indem er sich als Zeichner und als Kolorist bemüht, ein Stück schöner Malerei zu schaffen. Den Modellen kommt die Kultur des Handwerks zugute. Ihnen kommt die Freiheit und Feinheit der Technik zugute und die Sicherheit des Geschmacks. Zuweilen ist in den Bildnissen freilich auch zuviel Geschmack und zuviel Tradition. Man denkt dann zu unmittelbar an das Biedermeier, oder an das Rokoko, an englische Bildniskunst oder zu sehr auch speziell an Renoir. Im ganzen aber ist die geschichtliche Lehre doch zu etwas Eigenem geworden. Auch in den Stilleben, die Bondy neben den Bildnissen malt, und worin er oft die gewagtesten Kombinationen und Kontraste mit einer scheinbar spielenden Leichtigkeit löst. Wie denn überhaupt in der Kunst Bondys viel Spiel ist. Alles darin erscheint leicht, alles ist durchsichtig und gefällig. In den Bildnissen und Stilleben spürt man die Liebe des Malers zu schönen Stoffen, zu feinen alten Möbeln und kostbaren Antiquitäten; doch sind diese Gegenstände der Sammelfreude nur verwendet, um malerische Nüancen zu ermöglichen,

Digitized by Google

WALTER BONDY, WEIBLICHER AKT

Digitized by Google

WALTER BONDY, DAMENBILDNIS

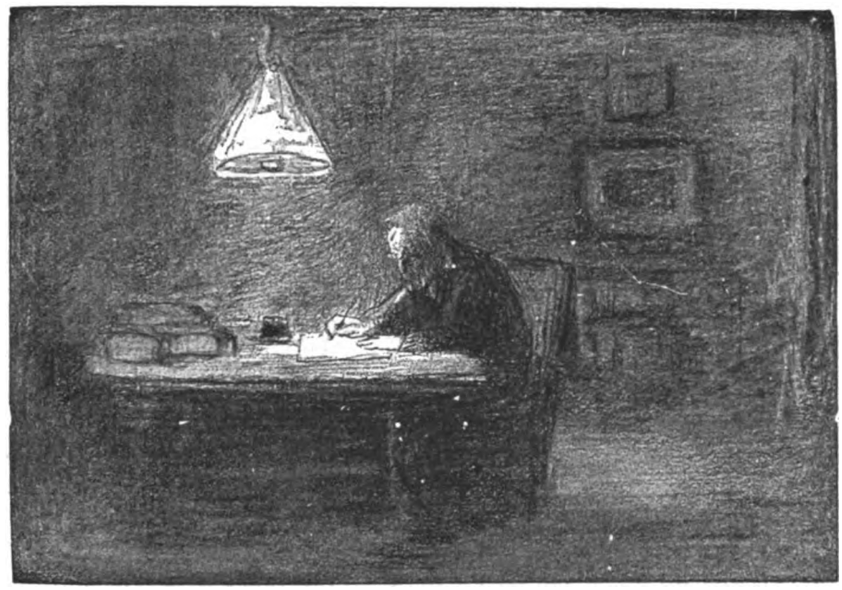
Digitized by Google

WALTER BONDY, HERRENBILDNIS

sie werden nie ihrer selbst wegen gemalt. In dem Künstler ist eine wohlabgewogene Mischung von Tradition, die sich auf alles, nicht nur auf die Malerei, erstreckt und von Vorurteilslosigkeit und Unbefangenheit. Die Natur setzt den Maler nicht in Verwirrung, aber er sieht sie trotzdem nie — oder doch fast nie — konventionell. Und diese Mischung befähigt ihn ein guter Auftragsmaler zu sein.

Das ist nichts geringes. Vor allem in unserer Zeit, wo über einen Auftrag so viele Künstler stolpern, wo es Bildnismaler, denen man eine Dame anvertrauen kann, kaum noch giebt, wo jedes kleine Talent meint, es handle unsittlich, wenn es nicht immer aus der Tiefe des Gemütes schöpfe und wo in den Ausstellungen die Bilder zu schreien scheinen: hier stehe ich, ich kann nicht anders! Eben solche Maler, die ihr Talent nicht für etwas Unerhörtes und Mystisches halten, die getreue Schüler der Tradition sind und sich in aller Stille vervollkommnen, die das Handwerk um seiner selbst willen ehren und die den schönen Ehrgeiz des Könnens und die rechte Künstlerfreude am Technischen haben, müssen wir sehr willkommen heissen. Ein Handwerker der Form wie Bondy kommt in aller Bescheidenheit dem Endgültigen vielleicht näher als die vergrübelten Jünglinge von Saïs, die kein Sakrileg scheuen, um hinter das Geheimnis der Kunst zu kommen, obwohl seiner gepflegten Form die Grösse fehlt, obwohl seinen Bildern auch etwas Trockenes und Luftloses eigen ist, und obwohl seinem Talent ganz bestimmte Grenzen gesetzt sind. Die beste Kritik seiner Kunst liegt vielleicht darin, dass man ihn mit gutem Gewissen als Bildnismaler in der Gesellschaft empfehlen kann, wenn eine Dame zu wissen wünscht, wer sie malen könnte, ohne sie in ein Embryo, eine Hekate oder Somnambule zu verwandeln. Bondy hat den Mut einfach und verständlich zu sein, seine Malerei hat den Mut der Tradition — aber er ist in keinem Punkt subaltern. Es wäre zu wünschen, dass seine Fähigkeiten und Gesinnungen in Deutschland bezeichnend wären für ein Niveau.

Digitized by Google



CHRONIK

HANS OLDE

ist gestorben. Er wurde am 27. April 1855 zu Süderau in Holstein geboren und ist verhältnismässig spät zur Kunst gekommen. Wenigstens war er schon 37 Jahr alt, als sein Talent zum ersten Male die allgemeine Aufmerksamkeit anzog. Das war 1892 auf der Internationalen Münchner Ausstellung, die — kurz vor der Begründung der Sezession — von Uhde geleitet wurde. Olde hat einen ähnlichen Weg wie Corinth gemacht; nachdem er bei Löfftz in München gelernt hatte, was Löfftz lehren konnte, ging er nach Paris und setzte sich zunächst arbeitseifrig in die École Julian. Im Gegensatz zu Corinth aber sprang er dann frisch in den Impressionismus hinein, der damals, 1882 und 1886, in zwei berühmten Manifestationen gipfelte. Er gesellte sich den ersten deutschen Pionieren der Lichtbotschaft Monets, den Stremel, Baum, Gleichen-Russwurm; doch auch von Pissarro, der 1886 leise dem Pointillismus zuneigte, ist etwas in ihm gewesen. Soviel er aber durch die Welt gefahren, — seine Heimat, Holstein, blieb das Land seiner Sehnsucht. Dort führte er ein Einsiedlerleben, hatte er sein eigenstes Worpswede. Ihm schwebte eine Idee vor: er wollte einen deutschen Sinn in den französischen Impressionismus bringen. So verliess er manchmal die reine Naturanschauung, und so ist er seinen Weg nicht zu Ende gegangen. Das alte deutsche Malerschicksal. Seine beiden redlichsten Bilder sind: jener kristallklare Wintermorgen (1892), da über den glitzernden Schnee des Bodens das weisse, kalte Licht in tausend Farben schimmert und die Luft durchsichtigstarr ist; das Bild hat eine gewisse innere Grösse: es ist alles haarscharf, man möchte meiner: mit der Uhr in der Hand gesehen und klar empfunden. Dann 1893 ein Sommerbild: der Schnitter, der heiss und hastig mit der Sense fegt — das Licht hat die stärksten, durchdringendsten Töne; kein Schatten, — bloss die breite Hutkrämpe bräunt das Antlitz des Bauers; sonst nur Sonne und schwül starrende Luft. Aber damals schon musste ich schreiben: ich liebe den Olde mehr, wenn ich ihn in seinem sonderbaren Winter sehe, innerlich warm vor der Natur schaffend, wenn die erwachende Sonne durch den festen Frühnebel des schneeigen Tages sprengt nnd an Baum und Strauch und weiter auf der weissen Decke des Feldes diamantene Eisschichten glänzen ... Oldes ausgleichender Impressionismus wurde später akademiefähig: man setzte den Holsteiner in die Leitung der Weimarer Kunstschule ein. Olde hat auch zwei Freiluftporträts gemalt, die sehr bekannt geworden sind: seine berühmten Landsleute Storm und Liliencron; beide Malereien leiden an einer gewissen Unverschmolzenheit. Er hat ferner, nach der traurigen Wirklichkeit, den geistigen Zusammenbruch Nietzsches zeichnen und radieren dürfen, ohne dass eine Tragik des Lebens zum Ausdruck gebracht wäre.

Julius Elias.

Digitized by Google

BUND DER FREUNDE DEUTSCHER KUNST

Vor uns liegt ein Rundschreiben dieses am 18. Oktober in Leipzig begründeten neuen Bundes, vor der Gründung verschickt vom geschäftsführenden Ausschuss, den Herren Dr. Fritz Traugott Schulz, Nürnberg, Arthur Dobsky, Leipzig, Dr. Robert Volz, Berlin.

„Die erste und vornehmste Aufgabe des Bundes soll sein, ausschliesslich rein deutscher und abgeklärter Kunst zu dienen und dafür zu sorgen, dass dieselbe wieder das Ansehen erlangt, das ihr zukommt. Wenn auch, das sei nicht verkannt, manche unserer kunstfördernden Vereine Gutes erstrebt und erreicht haben, so beweisen doch die thatsächlichen Verhältnisse, dass es in dieser Beziehung noch viel zu thun giebt. Ohne sich auf weitschweifige Paragraphen festzulegen, soll es die Aufgabe des Bundes sein, allen unguten Erscheinungen unsres Kunstlebens nachdrucksvollst entgegenzutreten und dahin zu wirken, dass an Stelle der Verhimmelung fremder Kunst die Würdigung deutscher Kunst und Künstler tritt, die allein schon vom nationalen Standpunkt aus Ehrenpflicht sein muss."

In einigen andren Absätzen des Rundschreibens, die in noch schlechterem Deutsch abgefasst sind als die angeführten Sätze, wird vor Futurismus und Expressionismus gewarnt und behauptet, das Treiben der extravagant Modernen und ihrer Helfershelfer sei auch während des Krieges unbeirrt fortgesetzt worden.

Das Rundschreiben trägt eine grosse Anzahl von Unterschriften von Künstlern, Kunstfreunden und Kunstschriftstellern. Die Künstler überwiegen bei weitem, der einzig wirklich bedeutende Name in ihrer Zahl ist Hans Thoma. Man fragt sich, wie denken sich die Herren die Sache eigentlich? Glauben sie wirklich, dass mit Künstlerprotesten etwas erreicht wird? Kann sich ein Akademieprofessor im Ernst vorstellen, dass ein junger Mann, der nun einmal Dinge macht, die von den Freunden deutscher Kunst als „extravagant modern" gebrandmarkt werden, auf solchen Protest hin nun in sich geht und sagt: „Ich will es nicht wieder thun!" Oder dass Herr Bernhard Koehler in Berlin (beispielsweise) und Herr Kirchhoff in Wiesbaden nun einen Schreck bekommen und sagen: „Um Gottes willen, wir haben ja gar nicht gemerkt, dass das, was wir da gekauft haben, ungut und undeutsch ist; also schnell fort damit?" Oder dass ein Kunstschriftsteller, der sich um die Erkenntnis dieser noch im Werden begriffenen Dinge bemüht, dankbar darüber aufatmet, dass ihm durch dieses Rundschreiben nun endlich und plötzlich beigebracht wird, „was wirklich Kunst ist?" Ich glaube, die Herren stellen sich die Sache etwas zu einfach vor. Die jungen Künstler sind sehr merkwürdige Leute. Sie haben die unangenehme Angewohnheit, das, was sie da an extravagantem Modernismus in die Welt setzen, mit ihrer moralischen Überzeugung zu vertreten; sie können gar nicht anders malen, auch wenn sie Herrn Professor Haeckel den Gefallen gerne thun würden. Und die Sammler, die das kaufen, finden das schön oder bedeutend oder interessant, und die Schriftsteller, die darüber schreiben, möchten sich gerne klar darüber werden, was das nun alles zu bedeuten hat.

Der König von Bayern sah sich neulich in der Münchener Freien Sezession die Bilder der Expressionisten an. Ich glaube nicht, dass er sie sehr gerne leiden mochte, jedenfalls hat er nichts gekauft. Er stand vor einem Gemälde, das ihm nicht viel sagte, suchte sich hineinzusehen, aber vergebens, schwieg eine Zeit lang und sagte dann zu seiner Begleitung: „Der Mann malt halt so."

Mehr, glaub ich, kann man überhaupt nicht gut sagen, wenn man kein Kritiker ist. Die Expressionisten malen nun einmal so und nicht anders, da hilft kein Zureden. Und ebensowenig wie es Zweck hat, Herrn Thoma darum zu ersuchen, nun endlich einmal ein bisschen expressionistisch zu malen, weil man heute nicht so wie Hans Thoma male, ebensowenig hat es Aussicht auf Erfolg, Herrn Casper nahezulegen, sich, wenn er Gemälde komponiert, bei Herrn Professor Herman Prell Anregungen zu holen. Man muss die Kunst gewähren lassen und ihr keine guten Ratschläge geben. Auswüchse stossen sich von selbst wieder ab, das besorgt die Zeit allein, ohne Führung. Was aber deutsch ist in der Kunst, das kann man niemand vorschreiben, das findet sich auch erst mit der Zeit. Liebermann gilt bei vielen als undeutsch; Wihelm Bode, gewiss kein leidenschaftlicher Parteigänger der Moderne, hat ihn einmal für unsren deutschesten Künstler erklärt. Hans Thoma gilt bei vielen als der echteste Vertreter des Deutschtums in der Malerei. Aber er selbst hat anerkannt, dass er den Franzosen viel verdankt und er war bekanntlich der erste, der Eduard Manet in Deutschland pries. Kann man wirklich vor den Werken eines Dreissigjährigen behaupten, „dies ist deutsch" und „dies ist undeutsch"? Das sind doch einstweilen alles müssige Fragen, für deren Beantwortung keinesfalls ein Verein befähigt sein dürfte, dessen Schriftführer noch nicht einmal Deutsch schreiben kann. „Ohne den auch heute noch geltenden Satz von der Internationalität und Freiheit der Kunst in seiner ganzen Bedeutung unterschätzen zu wollen, hat man zusehen müssen, wie unter dem Schutze dieses Dogmas die deutsche Kunst durchsetzt worden ist von fremden Einflüssen, wie die Begriffe dessen, was wirklich Kunst ist, immer unklarer geworden sind," usw.—Wer derart elendes und grammatikalisch falsches Deutsch in die Welt hinausgehen lässt, (und es giebt in diesem Rundschreiben noch ähnliche Sätze, die auf derselben untersten Stufe oberflächlicher Denkarbeit stehen) hat kein Recht, andren Menschen die „Begriffe dessen, was wirklich deutsch ist," beizubringen. Aber schliesslich, wer so unklar denkt, warum sollte der plötzlich klar schreiben?

Emil Waldmann.

Digitized by Google

AUKTIONSNACHRICHTEN

FRANKFURT A. M.

Versteigerung von Handzeichnungen, Graphik und Kunstbüchern aus dem Besitze des Herrn Rud. Goldschmidt bei I. A. C. Prestel, Frankfurt, 4.—11. Okt. 1917.

An den beiden ersten Tagen dieser bedeutenden Versteigerung kamen die Handzeichnungen alter und moderner Meister unter den Hammer. Die Zuschreibungen im Katalog waren im allgemeinen verlässlich, und wenn auch bei dem Namen Rembrandt bei einigen Nummern Zweifel möglich waren, so sagt das nichts; solche Zweifel sind ja auch gegenüber dem Besitz unsrer öffentlichen Kupferstich-Kabinette durchaus noch nicht alle gelöst. Gekauft wurde von vielen Museen und Händlern des In- und Auslandes, die Sammler traten ein wenig zurück. Die Preise waren hoch, wenn auch nicht übertrieben. Interessant erschien die Bewertung einiger modernen Arbeiten: ein schönes frühes Blatt von Max Klinger in Feder und Tusche „Amor und die jungen Mädchen" kostete den Erwerber (Museum in Leipzig) 4100 Mark, eine „Buchenallee" von Max Liebermann, wahrscheinlich eine Studie aus der Zeit des „Kirchgang in Laren", brachte 1700 Mark, und Menzels Entwürfe zum Rahmen des „Flötenkonzertes" erstand das Dresdener Kupferstichkabinett für 1600 Mark.

Den Hauptstamm der Handzeichnungssammlung bildeten die Niederländer, nur wenige Deutsche, Franzosen und Italiener hatten neben ihnen Bedeutung. Zwei Tuschzeichnungen von Hans von Kulmbach, wappenhaltende Engel, offenbar Entwürfe für Glasmalerei, standen unter den Deutschen an erster Stelle (1500 Mark), neben ihnen ein sehr gutes Rundblatt, Entwurf für eine gemalte Scheibe, von Jörg Breu, das auch 1500 Mark kostete. Von älteren Italienern war eine Bischofsfigur von Pinturicchio bemerkenswert (5100 Mark), von späteren die „Canalettos," die zwischen 2000 und 4000 Mark kosteten, besonders aber ein sehr kompletter und voll signierter Guardi, der mit 7000 Mark zugeschlagen wurde. Die schöne „Hafenansicht" von Claude Lorrain war mit 9100 Mark vergleichsweise billig.

Die Preise für die gesicherten Rembrandt-Zeichnungen hielten sich annähernd in den Grenzen, die man nach der Auktion Heseltine erwarten konnte. Rembrandts Landschaften sind besonders begehrt, und so erzielte seine „Landschaft mit Kirche" den höchsten Preis (15000 Mark). Der „knieende Mann" brachte 5400 Mark, die „Verkündigung Mariae," deren Eigenhändigkeit nicht über allem Zweifel erhaben sein dürfte, 9000 Mark, der „am Tisch sitzende Mann" 6500 Mark, das besonders grossartige „Ecce homo" 12500 Mark, der „stehende Orientale", ganz prachtvoll, 12000 Mark, und das sehr genial aussehende Tobiasblatt 7500 Mark.

Wie hoch der Name Rembrandt heute bewertet wird, konnte man an den Preisen für Blätter aus Rembrandts unmittelbarer Schule und Nachbarschaft feststellen. Wer bei dem „Tobias" des Meisters nicht mehr mitgeboten hatte, konnte sich von dem Schüler Gabrand van den Eeckhout die „Tröstung Hagars" für 1550 Mark kaufen, und wer bei Rembrandts „Landschaft" leer ausgegangen war, musste sich mit Eeckhouts schönem Landschaftsaquarell für 3300 Mark trösten. Arbeiten von dem Rembrandtnachahmer Samuel von Hoogstraaten, die oft mit denen des Meisters verwechselt worden sind, wurden mit über 3000 Mark bezahlt, was etwas reichlich scheint, aber sofort wieder billiger aussieht, wenn man erfährt, dass ein Händler aus Dänemark sie erwarb, der natürlich die Valuta ausnützen konnte, ebenso wie Hofstede de Groot aus Holland, der einige der besten Rembrandt-Blätter sowie noch manches andere erstand.

In der zweiten Abteilung, der Graphik, waren besonders die Rembrandt-Radierungen sehr begehrt. Wir notieren folgende Preise: Nr. 1098, Die Brücke des Six. Dritter Zustand: 3300 Mark. — Nr. 1100, Aussicht auf Amsterdam: 4100 Mark. — Nr. 1101, Die Landschaft mit den drei Hütten. Dritter Zustand: 4300 Mark. — Nr. 1103, Die Hütte und der Heuschober: 5000 Mark. — Nr. 1106, Das Landgut des Goldwägers: 7000 Mark. — Nr. 1113, Bildnis Clement de Jonghe, erster Zustand: 9200 Mark. — Nr. 1114, Ephraim Bonus, zweiter Zustand: 4000 Mark. — Nr. 1116, Jan Sylvius: 6300 Mark. Rovinskis Rembrandtkatalog kostete 2250 Mark, Lippmanns Handzeichnungswerk 1300 Mark.

Unter den neueren Meistern stand Menzel an erster Stelle. Probedrucke zum „Kugler" kosteten, ähnlich wie auf der Auktion Voll, bis 300 Mark, die Serie der Probedrucke zum „Zerbrochenen Krug", 30 Blatt auf losem China, brachte 1100 Mark. Eine Seltenheit aus der Folge der Versuche mit Pinsel und Schabeisen, „der Antiquar", ein Blatt, das Menzel offenbar verworfen hat, vielleicht weil er sich selber darin dargestellt hatte, erwarb ein Sammler für 1500 Mark.

Zwischenspiel: Aus irgend einem unbegreiflichen Zufall, wie er bei jeder Auktion einmal vorkommen kann, war es einem Holländer möglich, zwei gute echte Handzeichnungen von Snyders, auf die niemand sonst achtete für zusammen 41 Mark zu erstehen. Er hat sie dem Berliner Kupferstichkabinett geschenkt.

Der Gesamterlös der Auktion Goldschmidt übersteigt die Summe von einer halben Million Mark um ein Bedeutendes. E. W.

Digitized by Google

Versteigerung der Kunstgewerbe-Sammlung Baron A. Oppenheim (Cöln). Berlin, Lepke. 28. u. 29. Okt. 1917.

Das Gesamtergebnis dieser 276 Nummern starken Versteigerung beläuft sich auf rund eine Million einhundertsechzigtausend Mark. Mehr als die Hälfte davon entfällt auf die Abteilung „Rheinisches Steinzeug", das Spezialgebiet des Barons von Oppenheim, der rheinische Krüge überall aufkaufen liess, wo er ihrer habhaft werden konnte. Die Preise für dieses rheinische Steinzeug waren recht hoch, aber nicht so gar über alle Maassen hoch. Wenn man bedenkt, dass sie seit der Lanna-Auktion auf das Doppelte gestiegen sind, wenn man dagegen in Anschlag bringt, dass seither durch den Krieg der Wert der Mark sehr gesunken ist, so kann man eigentlich von einer übertriebenen Preissteigerung nicht reden, da die Qualität der teuersten Stücke durchweg die höchste für diese Ware denkbare ist. Als Käufer traten ausser den deutschen Museen (Berlin, Dresden, Hamburg, Hannover, Krefeld, Leipzig) die Museen der nordischen Hauptstädte auf, getreu einer alten Tradition — in den Blütezeiten dieser Industrie, im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, hat das Rheinland diese Dinge sehr stark nach Skandinavien exportiert.

Unter den weissen Sigburger Arbeiten brachte eine Schnelle von 1573 (Monogr. L. W.) 7100 M., eine Schnabelkanne von Chr. Knütgen von 1591 ebensoviel, ein brauner Cölner Krug in Gestalt einer Eule kostete 9000 M,, eine grosse Raerener Kanne von Jan Emens 23500 M., eine Raerener Prachtschnelle von Baldem Mennicken 26500 M. Am teuersten war Nürnberg: Ein grosser Hafnerkrug aus der Werkstatt des Paul Preunig (um 1540) brachte es bis auf 41000 M.

Für das Hauptstück unter den Glasmalereien, die Folge von sechs rechteckigen Glasgemälden aus dem vierzehnten Jahrhundert, so gut wie das Dreikönigsfenster im Cölner Dom, hatte man einen hohen Preis, 60000 M., etwartet; da nur 50000 M. geboten wurden, zog man es zurück. Für die schönsten Rundscheiben rheinischer oder flämischer Provenienz, für die Stiche in der Art des Monogrammisten S aus Brüssel (ca. 1520) vorgelegen haben könnten, zahlte man 1000 und 1200 M. Unter den plastischen Arbeiten stand an erser Stelle eine Florentiner Madonna aus Terrakotta, einen halben Meter hoch, um 1500, in der Art des Benedetto da Majano. Sie brachte 20000 M. Eine Antwerpener Eichenholzgruppe, „Mariae Heimsuchung", 21500 M., eine französische Holzfigur des „Heiligen Eligius aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts 20200 M., und eine wohl fränkische Holzgruppe mit der „Anna" selbdritt 30700 M. Rheinische Stollenschränke aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts kosteten 12000 und 20000 M., eine Eichenholzbank, aus frühgotischen Fragmenten zusammengestellt, zum Beispiel frühgotischen Chorstuhlwangen, die vielleicht einmal aus dem Cölner Dom gestohlen sind, wurde gleichfalls mit 20000 M. bezahlt, ein Florentiner Faltstuhl um 1500, über und über mit weissem und grünem Elfenbein, Zinn und farbigen Hölzern eingelegt, kostete 22500 M., eine rheinische Zimmervertäfelung aus dem sechzehnten Jahrhundert mit Renaissancefüllungen und Hermenpilastern erreichte den Preis von 53100 M., kann aber einst, wenn parzelliert (da Rahmen und Gesimse neu waren) noch teurer werden. Von den Arbeiten, die unter „Verschiedenes" katalogisiert waren, erwähnen wir als teures Kuriosum eine französische Dose aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, aus einem Amethyst geschliffen und mit durchbrochener und ziselierter Goldfassung. Preis: 11500 M., und, als besonders schön, ein Paar vergoldete Kupferleuchter aus dem zwölften Jahrhundert mit Email, Limosiner Arbeit aus der Sammlung Spitzer stammend. Sie kosteten 14200 M.

Natürlich wurden, wie es immer bei Versteigerungen guter Provenienz geht, auch für Stücke minderer Qualität oft recht hohe Preise angelegt. Die Flagge deckt die Ware. Dagegen ist nichts zu thun. E. W.

*

Versteigerung der Sammlung Ludwig Knaus. Berlin bei Lepke. 30. Oktober 1917.

Knaus hat als Künstler gesammelt, Sachen, die ihn für sein eigenes Schaffen interessierten, daneben Bilder zum Schmuck seiner Wohnung. Nicht eben viel, 31 Gemälde und 46 Zeichnungen kamen unter den Hammer. Grosse Summen hat er dafür nicht ausgegeben, im ganzen vielleicht 50000 Mark. Die Erben lösten aus dem Nachlass rund einundeine viertel Million Mark. Sein teuerstes Bild war ein Mädchenbild von Pesne, das er, vor wenigen Jahren für 3000 Mark auf einer Auktion kaufte. Jetzt brachte es 32000 Mark, also etwa das Zehnfache. Bei der hübschen nicht ganz sicheren Landschaft von Guardi war mit 73000 Mark die Preissteigerung sogar zwanzigfach. Wie gross sie bei dem Frühwerk von Frans Hals, einem jungen Kavalier, war, kann man überhaupt kaum noch ausrechnen. Ein paar hundert Mark hatte der Künstler einst dafür gegeben, damals wusste allerdings wohl nur Wilhelm Bode, dass es ein Frans Hals war —, jetzt brachte es 162000 Mark. Dass gute alte Bilder jetzt unverhältnismässig teuer geworden sind, so teuer, dass Museen und werdende solide Sammler bald überhaupt nicht mehr kaufen können, damit rechnet man seit den letzten zwei Jahren und vor der Auktion Kaufmann kann man Angst bekommen. Aber dass auch Bilder, die im besten Falle nur dekorative Verdienste haben, heute so teuer sind, wie vor fünf Jahren nur Werke hervorragender Künstler, ist eigentlich traurig und sehr bedenklich. Wer kennt Frans Wouters? Nun, ein Kopf von ihm kostet 9000 Mark. Was ist uns Cornelis de Heem? Ein unbedeutender Nachahmer seines besseren Vaters Jan. Aber ein

Digitized by Google

Früchtekranz von ihm kostet 21500 Mark. Eine Landschaft wahrscheinlich des achtzehnten Jahrhunderts, die einmal dem Isack von Ostade zugeschrieben wurde, weil der gefälschte Name draufsteht, wurde mit 30000 Mark zugeschlagen, brachte also mehr als ein gutes Stilleben von Abraham von Beijeren. Ist bei solchen Zuständen der unerhörte Preis von 30000 Mark für ein Skizzenblatt von Watteau eigentlich teuer oder muss man so etwa nun auch schon „angemessen" nennen? — Gekauft haben auf dieser Versteigerung im wesentlichen Kunsthändler und neue Sammler, die man nicht kennt. Der Stamm der alten Sammler und die Museen verzichteten fast sämtlich. — Hier die Hauptpreise für die besseren Stücke. Rubens, Männerbildnis: 83000 Mark. — A. v. Beyern, Tischstilleben: 21500 M. — Frans Hals, zwei lachende Knaben: 115000 M. Frans Hals, Bildnis eines jungen Mannes: 162000 M. — Willem Kalf, Stilleben: 25500 M. — Jordaens, der Satyr bei den Bauern: 60000M.—Lucas Cranach(?), Männerbildnis: 27500M.— Thomas de Keyser, Bildnis: 90000 M.— Barth, Bruyn, Männerbildnis: 30500. M.— Francesco Guardi(?), Kirchplatz: 73000 M. — Franz Snyders, Stilleben: 20500 M. —A. Pesne, Mädchenbildnis: 32000 M.

Zeichnungen von Boucher kosteten 10000 Mark, von Watteau von 6000 bis 31000 Mark.

E. W.

ERNST BARLACH

Der Kunstsalon *Paul Cassirer* hat im November eine Sammelausstellung von Bildwerken, Zeichnungen und Steindrucken Barlachs veranstaltet, nachdem er eine nicht eben erfreuliche Monopolstellung den Arbeiten dieses Künstlers gegenüber lange Zeit nicht zum besten benutzt hat.

Die Veranstaltung war sehr eindrucksvoll. Sie bestätigt die günstigen Urteile, die vor den einzelnen Holzplastiken in den Sezessionsausstellungen gewonnen worden sind, ja, sie macht diese Urteile hier und dort noch unbedingter. Nur die Zeichnungen und Lithographien halten nicht ganz stand. In ihnen ist oft eine gewisse Leere und Systematik; es sind Bildhauerzeichnungen mit illustrativen Ansprüchen, zwei Dinge, die nicht recht zueinander passen.

Barlach befreit sich offenbar von dem was ihn peinigt, indem er es plastisch gestaltet. Und ihn peinigt vieles, ihm ist das Leben an sich leidvoll. Barlach handelt als Bildhauer ungefähr so, wie Böcklin als Maler handelte, als er, zum Beispiel, die drückende Unfreiheit der Ehe in dem Bild „Odysseus und Kalypso" gleichnishaft darstellte: Odysseus — der Mann — blickt sehnsuchtsvoll aufs weite Meer hinaus, während in seinem Rücken Kalypso — das Weib — mit lachenden Gebärden zum Genuss der sinnlichen Gegenwart lockt. In dieser Weise wachsen auch bei Barlach höchst subjektive Empfindungen ins Allgemeingültige hinein. So sind offenbar Bildwerke entstanden, wie „Der Schwertzieher", „Der Sterndeuter", „Der Einsame", „Der Wüstenprediger", „Der panische Schrecken" oder „Der Ekstatiker". Barlach lebt und denkt in Symbolen. Ähnlich ist es bei den Gestalten, die mehr objektiv dem Leben nachgebildet worden sind. In diesen Fällen hat der Künstler die seiner Empfindung antwortenden Gegenbilder in der Natur gefunden. Bezeichnend ist, dass jene erste Gruppe fast nur männliche Gestalten, dass sie sozusagen nur dramatisierte Selbstbildnisse enthält, dass in der zweiten Gruppe aber die Frauengestalt überwiegt. In allen Fällen aber sind Menschen dargestellt, die das Leben gewaltsam erleiden, Opfer des Lebens und zugleich Vertreter eines mehr passiven als aktiven Heldentums. Wichtig ist schon das Stoffliche. Die Modelle sind Bettler, Vagabunden, Wanderer; oder man begegnet einer „sorgenden Frau", einer „alten Frau am Stock", einem „frierenden Mädchen", einer Gruppe „Verlassener", und zwei Bildwerke heissen sogar ganz allegorisch „Trauer" und „Hunger". Das Merkwürdige und Neue ist, dass Absichten, wie sie sich in diesen Titeln schon aussprechen, von einem Bildhauer verwirklicht worden sind. In der Malerei begegnet man ähnlichen Tendenzen ja häufig genug. Bemerkenswert ist, dass es hier gelungen ist, man darf sagen, zum ersten Mal seit Riemenschneider oder doch seit der volkstümlichen Holzbildhauerei des Barock, dichterischen Stimmungen und grüblerischen Weltgefühlen eine genau zusagende plastische Form und eine überzeugende Technik zu finden, dass eine schöne, stets beängstigte, leicht verletzliche Künstlernatur, die die Einsamkeit sucht, den Beweis der Möglichkeit erbringt, innerhalb der Skulptur zu dichten, Stimmungen zu gestalten, auf das schwankende Geheimnis hinter aller Erscheinung hinzuweisen und doch in den Grenzen der plastischen Kunst zu bleiben, ja, diese Grenzen sogar mit streng beschränkender Kraft neu zu bezeichnen. Barlach wäre problematisch ohne sein starkes, ursprüngliches plastisches Formgefühl, um so mehr als er vielseitige Interessen hat, als er auch ein romantisch monumentalisierender Illustrator und ein Dramatiker des Gespenstischen sein möchte. Ohne dieses bestimmte und zur äussersten Bestimmtheit drängende Formgefühl hätte sich der dichtende

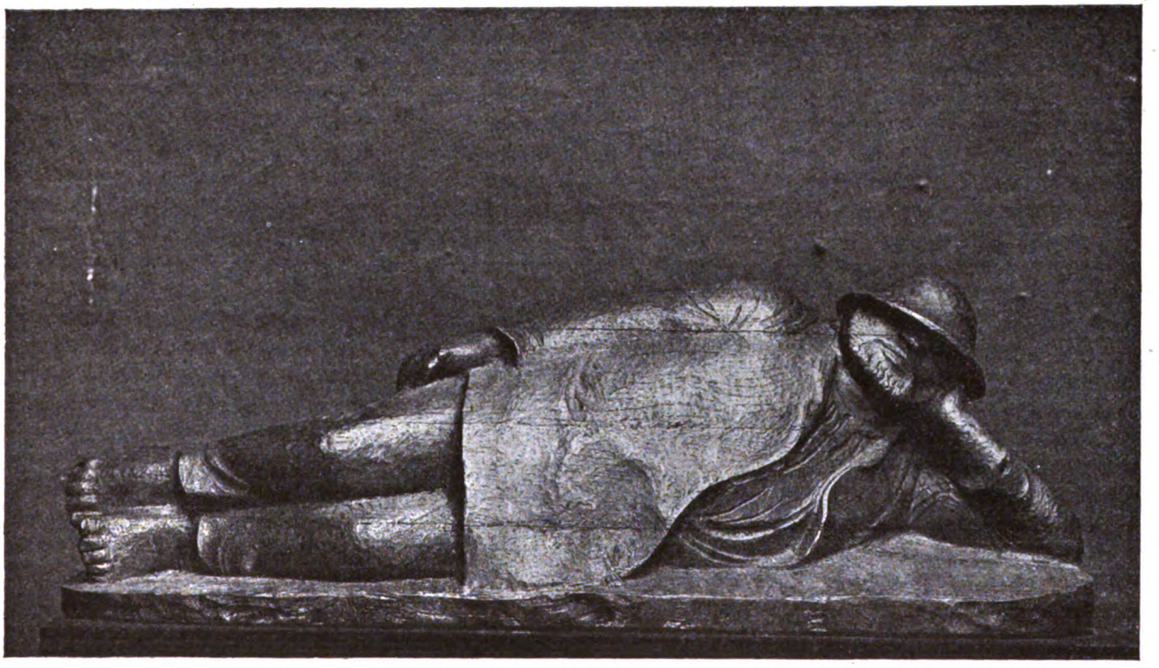
Digitized by Google

Bildschnitzer im Genrehaften verlieren müssen. Das Bedeutende und Einzige der Begabung, die Barlach heisst, besteht in der Fähigkeit, innere Vorgänge in Formen zu verwandeln, die ihrerseits dieselben Empfindungen hervorrufen, in der Fähigkeit den Dichtungen der Seele ein lebendiges Formenkleid zu weben. Leider lässt sich über diese Form, über ihr Wesen und ihre Entstehung, also über das Entscheidende, etwas durchaus Aufklärendes nicht sagen. Man kann darauf hinweisen, dass Barlach von Millet nie ganz los gekommen ist, dass er mit Nutzen gotische und japanische Plastik studiert hat, dass der Anblick russischer Volkstypen für ihn entscheidend geworden ist und dass die Einfachheit seiner Form auf dem Boden der genauesten Naturkenntnis wächst; man kann sprechen von der Geschlossenheit der Massen, von der altmeisterlichen Weisheit, womit oft in grosse glatte Flächen unendlich lebendige Licht- und Schattenakzente von Händen und Köpfen gesetzt sind, von der Beseelung und Ausdruckskraft der Form und von der Erhöhung des Proletarischen zum grotesk Monumentalen; es liesse sich manches sagen über das sinnliche Gefühl für die Materie, über die vom Holzmaterial und der Technik geschaffene Haut, worauf merkwürdige Bronzelichter spielen, über Rundplastik und Relief und über die soliden Handwerkstugenden dieser Kunst — man wäre damit aber der Form und ihrem Geheimnis im wesentlichsten nicht viel näher gekommen.

Eine Bildnisbüste in glasiertem Ton weist darauf hin, wie erfolgreich Barlach auch als Porträtist sein würde. Dieses eine Beispiel ist ein Meisterwerk. Aber „Visionäre“ solchen Grades sind immer grosse Realisten.

Eine Schule wird Barlachs Stil wahrscheinlich nicht zeitigen. Formen dieser Art müssen leer werden, wenn nicht ebenso lebendige Persönlichkeiten sie jedesmals spontan von neuem erschaffen. Wahrscheinlich bleibt die Holzbildwerkerei Barlachs eine Episode. Aber das ist kein Einwand gegen diese wie aus dem tiefsten Volksgefühl hervorbrechende Kunst. Das Beste in der deutschen Kunst ist in eben diesem Sinne oft Episode gewesen.

Karl Scheffler.



ERNST BARLACH, SCHLAFENDER RUSSISCHER BAUER
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. F. Bruckmann. München, 1916.

So viele Möglichkeiten einer Geschichte der deutschen Malerei bestehen, als Geschichte der Lokalschulen, der Wechselwirkungen der Lokalschulen, des Verhältnisses von Miniatur-, Glas- und Tafelmalerei, so wenig sind sie ausgenützt. Die deutsche Kunstgeschichte ist nicht durch die Anregungen gross geworden, die die deutsche Kunst ausstrahlte. Sie suchte ihr Arbeitsfeld im Auslande, entzündete sich an den Werken Italiens und der Niederlande und die Gipfelpunkte ihrer Entwicklung, die Werke Burckhardts und Karl Justis, gelten Italienern und Spaniern und charakteristischer Weise dem Archäologen Winckelmann. Im einzelnen ist die deutsche Kunst freilich schon seit langem bearbeitet worden (während bei den Franzosen die verhängnisvollen Wirkungen der Gleichgültigkeit, mit der sie alles nicht im achtzehnten Jahrhundert in ihrem Lande Geschaffene betrachten, noch heute spürbar sind), aber das Allgemeingültige, Bedeutungsvolle der Existenz einer hochentwickelten deutschen Tafelmalerei vom Ausgang des vierzehnten bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts ist bis vor einigen Jahren nur in wenigen Einzelabhandlungen gelegentlich zum Ausdruck gebracht worden.

Janitschek — und vor ihm Woltmann-Woermann — haben die Aufgabe in topographischem Sinne aufgefasst. Der kompilierende Charakter bleibt der wesentlichste Zug ihrer Werke, die, in den Einzelheiten leicht überholt, noch immer mit Nutzen gebraucht werden. Es darf nicht verkannt werden, dass in beiden Büchern eine wichtige und notwendige Arbeit geleistet worden ist, die niemand in den letzten fünfundzwanzig Jahren trotz unserer wesentlich genaueren Kenntnis der Zeit zu wiederholen gewagt hat. Glasers Buch erstrebt demgegenüber eine stärkere Zusammenziehung und Klärung des Stoffes. Wesentliches und Unwesentliches werden streng geschieden, so streng, dass hie und da ein Künstler fehlt, dessen Name sich auch dem flüchtigen Galeriebesucher nachdrücklich eingeprägt hatte, wie der Heisterbacher Meister, der Weilheimer Meister von 1444, der liebenswürdige Porträtist Hans Maler zu Schwaz, der nur flüchtig erwähnt wird, oder jener imposante Tiroler (?) Maler, der das männliche Brustbild in Dresden (Nr. 1905) und einige andere Bildnisse, zum Beispiel in Innsbruck, schuf. Aber der bunte Reichtum der künstlerischen Persönlichkeiten im Deutschland des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ordnet sich zum ersten Mal zu einer sinngemässen Entwicklung und wir nehmen teil an dem überzeugend geschilderten Aufstieg zu der Kunst der Grünewald, Dürer und Holbein. Nie wieder ist Deutschland so reich an starken schöpferischen Begabungen voll Wagemut, Phantasie, Liebenswürdigkeit und charaktervollem Ernst des Strebens gewesen. Glaser gesellt den besten Künstlern in den bekannten Zentren südlich des Mains die selten in die Betrachtung einbezogenen hervorragenden Künstler in Thüringen, Schlesien und am Mittelrhein zu und bildet aus ihnen die starke Basis für die gewaltigen Persönlichkeiten des sechzehnten Jahrhunderts.

Der Wunsch, einen Überblick über das zu geben, was durch die kunstgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte an Ergebnissen über deutsche Tafelmalerei gewonnen worden ist, war seit längerer Zeit latent vorhanden und führte vor einigen Jahren in Heidrichs „Altdeutscher Malerei“ zu einer ersten sehr bestechenden Darstellung. Heidrich betrachtet die Kunst als eine der Auswirkungsmöglichkeiten des menschlichen Geistes, als Teil des kulturellen und geschichtlichen Lebens. Der grossangelegte Plan Heidrichs führte zu einer Geschichte der Weltanschauung in Deutschland im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert und weiterhin zu einer ähnlichen Darstellung in den südlichen Niederlanden vom fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert. Die abstrakte Sprache seiner Darstellung wendet sich an einen engen, sozusagen akademischen Leserkreis, der die Geschehnisse der Zeit übersieht. Text und Bild sind ohne engeren Zusammenhang. Glaser will die Mannigfaltigkeit der Charaktere und die Gleichartigkeit ihres Strebens aufzeigen. Auch er ist von der inneren Logik des Geschehens erfüllt. Aber er sucht sie in dem einzelnen Kunstwerk und seine Schlüsse gründen sich unmittelbarer auf mitgeteilte Bildanalysen als bei Heidrich. Er greift weiter in die Vorzeit der deutschen Tafelmalerei zurück und ist zugleich vollständiger und ausführlicher. Damit setzt sich Glaser weit mehr der Kritik der Zukunft aus, denn je mehr sich die Darstellung der deutschen Malerei auf Einzelheiten einlässt, muss sie damit rechnen, durch neue Funde korrigiert zu werden und nach den Erfahrungen der letzten Jahrzehnte dürfen wir noch auf manche Aufklärung hoffen. Glaser hat aber alle Vorteile für sich, die ein nach eigenem Plane entworfenes Buch haben kann. Heidrichs Werk erschien in einer Reihe von Bänden, denen eine Gliederung des Verlegers zugrunde lag, der in erster Linie Abbildungswerke geben wollte. Bei Heidrichs musste aus Raummangel die gesamte nachlochnersche kölnische Kunst ausgeschieden werden, die Auswahl der Abbildungen wurde von vornherein wesentlich dadurch eingeschränkt, dass der Verleger für Porträts und Madonnen gesonderte Bände vorbereitete. Die natürlichen Vorteile des Glaserschen Werkes werden durch die klare, anschauliche Sprache, das verständnisvolle besonnene Urteil des Verfassers

Digitized by Google

vermehrt, hinter dem überall ein persönliches diszipliniertes Empfinden steht.

Für die Geschichte der deutschen Tafelmalerei ergiebt sich eine naheliegende Disposition, die trotzdem von Glaser zuerst konsequent durchgeführt worden ist, und die schwerlich bei einem anderen Gebiete anwendbar wäre. Glaser scheidet nach Generationen. Die Maler aus den Anfängen der Tafelmalerei, jene des zweiten und dritten Jahrzehnts des fünfzehnten Jahrhunderts, die Generation der vierziger Jahre, die nach der Jahrhundertmitte thätige und die vom Ende des Jahrhunderts erfüllt jeweils das gleiche Kunstwollen, wo immer sie thätig gewesen sind. In den Niederlanden ist jeder Fortschritt das Werk einer einzelnen Persönlichkeit, Jan van Eyck, Roger, Bouts, Goes, Geertgen. Ihnen fügen sich die schwächeren Künstler, indem sie die geprägten Themen wörtlich übernehmen und ihren Vorbildern nur in der technischen Durchbildung nahezukommen suchen. In der deutschen Kunst offenbart sich der Fortschritt gleichzeitig an verschiedenen Orten, immer als Leistung einer Generation. Bis zu einem gewissen Grade widerstrebten die Anfänge der Tafelmalerei dieser Klassifikation. In dem ersten Kapitel ist ein Material vereinigt, das sich über dreiviertel Jahrhunderte verteilt. Der Grabower Altar von 1379, der Bamberger Altar von 1429, der Pähler Altar und die Kreuzigung aus der Augustinerkirche in München sind hier unter dem Begriff der Abhängigkeit von den Traditionen der byzantinischen Kunst zusammengefasst, der angesichts der künstlerischen Bedeutung dieser Werke zu eng gefasst erscheint. Das Verhältnis dieses in Deutschland einzigartigen monumentalen Stils zu seinen Vorbildern, das durch Glaser sehr viel mehr präzisiert worden ist, das Werden dieses Stils dürfte bei noch genauerer Kenntnis zu einer neuen Scheidung führen, die auch der zeitlichen Entstehung der Bilder noch stärker Rechnung trägt.

Zahlreiche starke Einflusswellen verbreiten sich in Deutschland im fünfzehnten Jahrhundert von Italien, Burgund und den Niederlanden, deren Lauf die jüngere Kunstforschung mit Eifer verfolgt hat. Die Wirklichkeitsfreude der Maler giebt die alte Monumentalform vom Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts bald preis, sie bewirkt zunächst eine Veränderung der Bildgestaltung in bezug auf die räumliche Grundlegung bei Meistern des zweiten und dritten Jahrzehnts, Moser, Francke, dem Meister des Ortenberger Altars. Ihr folgt die Durchbildung jeder Einzelheit in der Generation der vierziger Jahre, der Multscher, Witz, Lochner, des Erfurter und des Tucher Meisters, auf dem Fuss. Sie hat sich die Gestaltung des menschlichen Körpers, der in seiner Fülle das Bild beherrscht, zum Ziel gesetzt, jede Bewegung des Körpers spricht mit eindringlicher Kraft. Unter niederländischem Einfluss tritt in der Folgezeit eine Lockerung des Bildgefüges, der Figurenkomposition, ein Wechsel des Figurenideals ein, für die der Sterzinger Meister, Herlin, Isenmann, die kölnischen Meister nach Lochner und viele andere genannt werden. Kaum ein zweites Mal hat ein fremder Stil alle deutschen Landesteile zu einer so entscheidenden Auseinandersetzung mit sich gezwungen und sein Einfluss wirkt noch in den folgenden Generationen der Schongauer, Hausbuchmeister, Bartholomäusmeister, des älteren Holbein fort. Aber die innere Selbständigkeit dieser Generation ist grösser, ein neues selbständiges Schönheitsempfinden kommt in Schongauers, des älteren Holbeins Werken, bei dem Bartholomäus- und Peringsdörfer Meister empor und zu ihnen tritt im Süden die überwältigend grossartige Kunst des an Mantegna gross gewordenen Pacher. „Um die Jahrhundertwende wurde in Deutschland die Persönlichkeit im Kunstwerk befreit“ und Grünewald ist der reinste Ausdruck dieser Entwicklung. Er bedeutet die höchste Steigerung der spätgotischen Kunst der Schongauer, Bartholomäusmeister im Sinne stärksten seelischen Ausdrucks. In dieser von Glaser mit überzeugender Klarheit entworfenen Stufenfolge, deren Grundzüge hier nur roh skizziert werden konnten, liegt ein gut Teil der Bedeutung des Buches. Die Entwicklung wird nicht nur durch das Kunstwollen der verschiedenen Generationen, durch die Einflüsse von Süden und Westen, sondern daneben durch die Entwicklung des Altarbildes, das Verhältnis zur Plastik, die Verdrängung des Tafelbildes von der Altarmitte auf die Flügel bedingt.

Im sechzehnten Jahrhundert gewinnt das Schauspiel noch an lebendigen Zügen. Das künstlerische Bewusstsein wächst. Nachrichten über den äusseren Verlauf des Lebens der Künstler werden zur Erklärung ihrer Persönlichkeit wichtig. Vor allem aber wachsen jetzt allerorten ungeahnt reiche Kräfte hervor, jede einzelne in ihrer Entwicklung die Entwicklung von Generationen spiegelnd. Zu den Grössten Grünewald, Dürer und Holbein gesellen sich Cranach, Burgkmaier, Altdorfer und Baldung. Glaser hat sie mit den anderen Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts, Bruyn, Schaffner, Amberger in einem Kapitel zusammengefasst und das Ganze löst sich auf in eine Reihe von vortrefflich gezeichneten Porträts, denen gemeinsame Züge nicht fehlen. Einzelne dieser Gestalten wie der Cranach der späteren Zeit werden, wenn man so sagen darf, „rehabilitiert“, nicht so sehr vor den Liebhabern und Sammlern als vor den „Kunstschriftstellern“ und es geschieht so überzeugend, mit soviel Laune und Liebenswürdigkeit, dass auch die literarischen Richter Cranachs sich diesem Plaidoyer werden fügen müssen. Mit grosser Gestaltungskraft wird die Erscheinung des jüngeren Holbein in diesem Zusammenhange eindrucksvoll hervorgehoben. Der Verfasser fand hier einen Künstler, an dessen Charakteristik er alle Vorzüge seiner klugen und höchst prägnanten Diktion entfalten konnte. Ich wüsste nichts Besseres über Holbein zu nennen. Winkler.

Digitized by Google

VÖLKERPSYCHOLOGIE IN DER NUSSSCHALE

Barlach äusserte sich einmal in einem Gespräch: „Mit dem Deutschen kann ich mich streiten, mit dem Franzosen kann ich mich unterhalten, mit dem Russen kann ich wenigstens trinken; mit dem Engländer aber kann ich garnichts anfangen."

⁂

LIEBERMANN ÜBER ITALIEN

Von seiner italienischen Reise zurück, erzählte Liebermann: „Denken Sie, es ist garnicht so kitschig, wie die Leute immer tun".

⁂

LIEBERMANN ÜBER KLINGER

„Wissen Sie, ick find ihn jrässlich. Aber es jiebt Künstler und es jiebt Portiersöhne; und Klinger is keen Portiersohn."

⁂

BONMOT VON MANET

Manet hat Duret gemalt, wie dieser den Hut in der Hand hält. Dabei hat er zu Duret gesagt: „Il est très facile de mettre un chapeau sur une tête; mais il est rudement difficile de mettre une tête dans un chapeau".

⁂

NUTZEN DER NACHAHMER

Contable wurde gefragt, ob ihm die vielen Imitatoren seiner Kunst nicht unangenehm seien. Er sagte: „Im Gegenteil, sie sind mir angenehm". „Und warum?"

„Ich sehe mir ihre Bilder an und weiss genau was ich vermeiden muss."

⁂

ORDENSSEGEN

Ein bekannter lebender Künstler sagte zu einem Kollegen, dem ein Orden verliehen worden war:

„Passen Sie auf, jetzt kommen noch mehr; wo ein Hund hinpisst, da pissen sie alle hin."

⁂

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Albert Welti. Gemälde und Radierungen. Mit einer Einführung von Hermann Hesse. Furche-Verlag, Berlin.

Aus dem Leben eines Taugenichts, von Eichendorff. Mit Scherenschnitten von Alfred Thon. Axel Junkers Verlag, Berlin.

Max Picard, Expressionistische Bauernmalerei. Mit 24 Tafeln. Delphin-Verlag, München.

Die manuellen graphischen Techniken. II. Bd. Die manuelle Farbengraphik. Herausgeg. von Walter Ziegler. Halle a. S. bei Wilhelm Knapp, 1917.

Philipp Otto Runge: Von dem Fischer un syner Fru. Mit sieben Radierungen von Marcus Behmer. Zwölf Vorzugsdrucke, 180 ordentliche Abzüge. Im Selbstverlag des Künstlers.

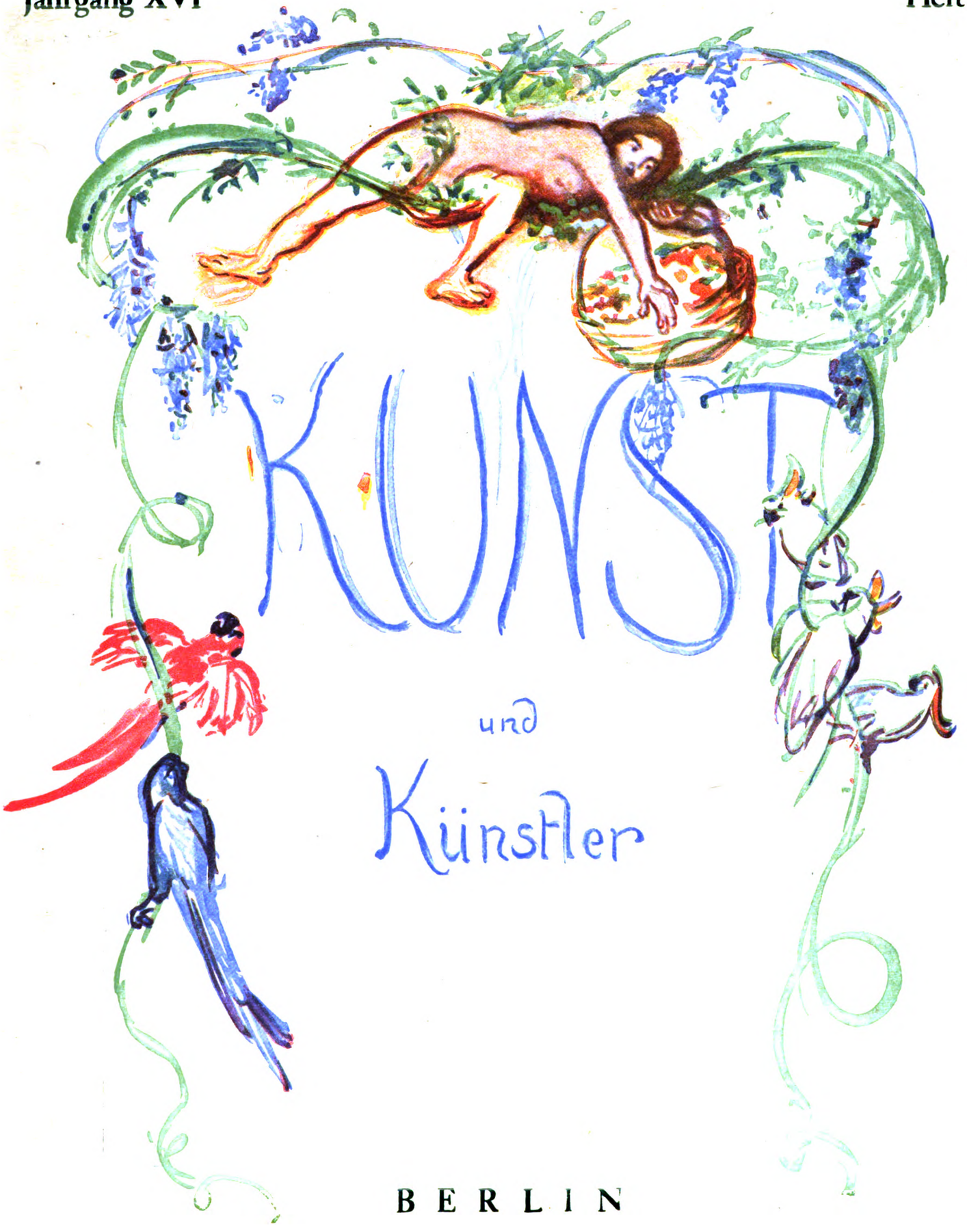
Clavigo, Ein Trauerspiel von Goethe. Mit zehn Steindrucken von Hugo Steiner-Prag. 25 Vorzugsdrucke, 400 ordentliche Abzüge. Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen, 1917.

Th. Fischer, Für die deutsche Baukunst. Zweite Flugschrift des Münchener Bundes, Verlag Georg Müller, München.

SECHZEHNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft V



BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.--

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT V Februar 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT V

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Schmidt-Hellerau: Der deutsche Lehrling	167
Erich Hanke: Lodewijk Schelfhout	171
Max von Boehn: Das Bühnenkostüm in Mittelalter und Neuzeit II.	179
Wilhelm Trübner †	189
August Rodin †	190
Kunstausstellungen: Hamburg, Berlin	192
Chronik: Karl Voll †	196
Auktionsnachrichten: Sammlung von Kaufmann, Auktion v. Heymel	197
Neue Bücher: Ein literarisch-künstlerisches Reservekorps im Westen	201
Künstleranekdoten	204

ABBILDUNGEN

	Seite
Rudolf Großmann: Konzert, farbige Originallithographie	166
Lodewijk Schelfhout: Die Heide	170
—: Landschaft	171
—: Golgatha	172
—: Baum im Winter	173
—: Die Kathedralen	175
—: Der Heilige Sebastian	177
—: Der Philosoph	178
13 Abbildungen von Bühnenkostümen aus dem 19. und 20. Jahrhundert	179 – 188
Karl Spitzweg: Boot im Sturm	189
Anselm Feuerbach: Pastorale	191
Karl Buchholz: Waldbach	192
Ferd. Keller: Bildnis Feuerbachs	193
Hans Thoma: Sturm im Wiesengrund	195
Pieter Bruegel: Das Schlaraffenland	196
Roger van der Weyden: Bildnis eines Mannes	199
Lukas Cranach d. Ä.: Bildnis eines Mannes	200
E. Haase: Zeichnung	201

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI
München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DER DEUTSCHE LEHRLING

VON

KARL SCHMIDT-HELLERAU

Der Mensch wird durch nichts so gut erzogen und gebildet, wie durch gründliche und gewissenhafte Arbeit. Jeder Gewerbetreibende und Industrielle kennt den verblüffenden Unterschied zwischen einem achtzehnjährigen Burschen, der ein Handwerk gelernt hat und einem solchen, der nichts gelernt hat, der ungelernter Arbeiter ist. Die Grundlage, die im Alter von vierzehn bis achtzehn Jahren gelegt wird, ist bestimmend für das ganze Leben des Menschen, sie entscheidet, ob etwas Ordentliches oder ob nichts aus ihm wird. Aus den Statistiken über die Bestrafungen Jugendlicher wissen wir, in welchem Umfange die Straffälligkeit der jungen Menschen steigt. Früher, als es im Deutschen Reich noch fast keine ungelernten Arbeiter gab und jeder Junge ein Handwerk oder einen anderen Beruf gründlich und gewissenhaft lernen musste, als das Handwerk noch seine alte Bedeutung hatte, da war das alles in bester Ordnung; der Handwerker war zugleich der Träger des gewerblichen Idealismus. Der Lehrling wurde nicht nur gründlich, gewissenhaft und umfassend in seinem Handwerk ausgebildet, er musste auch an dem Gesellenstück die Probe auf sein Können machen, er musste später, um Meister werden zu können, mindestens zwei Jahre in der Fremde gewesen sein und nachweisen können, dass er in auswärtigen Werkstätten Erfahrung und Übung gesammelt habe. So war in der zünftigen Handwerkerschaft nicht nur fachliches Können, sondern auch ein grosser Schatz an allgemeiner Lebenserfahrung und gediegener Weltanschauung vorhanden. Durch die Gewerbefreiheit, die notwendig wurde, um an Stelle der Stadtwirtschaft die neue Form der Volkswirtschaft zu setzen, sind aber diese alten Erziehungsgrundlagen allmählich vollkommen zerstört worden. Friedrich Naumann sagte einmal, wir haben die grössten Kulturepochen in der Weltgeschichte gehabt ohne Volksschulen; die Kinder wuchsen an der Arbeit der Väter und Mütter. Das ist vorüber, heute geht jeder, selbst der Bankier „auf Arbeit", und die meisten Kinder sehen von der Thätigkeit ihrer Väter nichts. Es giebt keine

Digitized by Google

Meistersöhne mehr, die von selbst vom Vater mehr lernten als in jeder Schule, die mit grossem Kostenaufwand unterhalten wird. Die Schule kann im wesentlichen nur theoretisches Wissen vermitteln, nicht praktisches Können. Um so wichtiger ist für den grössten Teil unserer jungen Leute die gewerbliche Lehre. Und hier besteht bei uns in Deutschland schon seit Jahren eine ausserordentlich grosse Gefahr, die sich von Jahr zu Jahr steigert.

Bei unseren Behörden und Volksvertretungen besteht noch vielfach die Meinung, das Handwerk gebe heute noch genau so wie früher seinen Lehrlingen eine gute und gediegene Erziehung. Das ist aber schon längst nicht mehr der Fall. Eingehende Untersuchungen bestätigen die jedem Praktiker geläufige Erfahrung, dass heute nur noch ein kleiner Teil der schulentlassenen städtischen Jugend ein Handwerk ergreift, die Mehrzahl aber, soweit sie nicht in eine kaufmännische oder Bürothätigkeit eintreten, ungelernte Arbeiter werden, das heisst Burschen, die nichts gelernt haben und nichts können. Der Hauptgrund dafür liegt in der Thatsache, dass das Handwerk seine Bedeutung im wirtschaftlichen Leben immer mehr verliert. Die bedeutenden und wichtigen Arbeiten fallen immer mehr den Grossbetrieben zu. Wo giebt es in Deutschland heute noch kleine Tischler, die gute polierte Möbel herstellen, wo sind Schlosser, Schuhmacher und so weiter, die ihr Handwerk noch im alten Umfang ausüben? Sie sind fast alle Reparaturhandwerker oder Händler geworden. Die Lehrlinge, die bei solchen Handwerkern eintreten, können daher auch nur sehr mässig ausgebildet werden, eben weil der Meister gar nicht mehr in der Lage ist, dem Jungen in der eigenen Werkstatt Gelegenheit zu besserer Arbeit zu geben. Ausserdem arbeitet unser ganzes Kleingewerbe mit ganz unzureichenden Preisen. Freude an der Arbeit, Stolz auf Leistungen, Idealismus im Beruf ist unter diesen Verhältnissen nicht mehr möglich und ist auch im Kleingewerbe fast nicht mehr vorhanden. Diese Verhältnisse bestehen übrigens nicht allein in Deutschland, sondern in verstärktem Maasse auch in den alten industriellen Ländern, wie in Frankreich und England, aber auch in Amerika, wo eine alte Handwerksüberlieferung überhaupt ganz fehlt. Noch heute wird in Amerika jeder deutsche Tischler dem amerikanischen gegenüber bevorzugt, weil er mehr gelernt hat und mehr kann. Mir selbst ist es als junger Mann bei Maple in London, einer der grössten englischen Möbelfabriken, so gegangen. Ich habe mich gemeinsam mit zwei Engländern dort nach Arbeit erkundigt, ich wurde angestellt, die Engländer aber wieder weggeschickt. In Paris wurden bis zum Kriegsausbruch mit Vorliebe deutsche Tischlergehilfen beschäftigt, es sollen dort ständig 4 bis 6000 deutsche Tischler thätig gewesen sein.

Noch ist es vielleicht Zeit, in Deutschland diese überlieferte werkliche Tüchtigkeit festzuhalten und in neuer Form zu beleben, denn gewerbliche Übung, gewerbliches Können ist ein kostbarer Besitz, der sich nicht mindern darf. Bei einer längeren Unterhaltung, die ich mit einem rumänischen Eisenbahndirektor führte, der auf der Dresdner Technischen Hochschule studiert hatte, frug ich diesen, warum Rumänien nicht wenigstens das viele Geld für seine Güterwagen seinem Lande zu erhalten sucht, indem es die Wagen im eigenen Lande baut. Der Mann entgegnete: „Das möchten wir natürlich sehr gern, wenn wir es nur könnten, versucht haben wir es schon mit allen Mitteln, wir haben es aber wieder aufgeben müssen. Das, was Sie in Deutschland in vielhundertjähriger Übung aufgebaut haben, können wir in Rumänien nicht in wenig Jahrzehnten fertig bekommen. Wir haben uns deutsche und österreichische Werkmeister kommen lassen, haben Staatswerkstätten eingerichtet, junge Leute anlernen lassen, damit ist es dann auch halbwegs gegangen, aber die Arbeiter sind uns fast sämtlich zwischen 20 und 30 Jahren an Tuberkulose gestorben, trotzdem wir versucht haben, die Leute zur Fleischnahrung zu bringen, was grosse Schwierigkeiten hatte, weil sie nicht daran gewöhnt waren. Unsere Leute sind auch nicht imstande neun bis zehn Stunden täglich im geschlossenen Raum arbeitend auszuhalten, — kurz alles das braucht jahrhundertlange Übung, Zucht, Gewöhnung, Auslese. Weil uns dieses fehlt, können wir auch nicht annähernd zu Preisen arbeiten, zu denen wir die Ware aus Deutschland — und zwar besser — beziehen können, und so haben wir das Ganze schliesslich wieder aufgeben müssen. Es gehört ja zu einem Eisenbahnwagen nicht nur Holzarbeit, sondern auch alle mögliche Schmiede- und Schlosserarbeit, Arbeiten, die Erfahrung und Übung erheischen."

Ähnlich wie in Rumänien liegt es in allen Ländern mit unentwickelter Kultur. Deutschlands Überlegenheit auf dem Weltmarkte beruht auf der Fähigkeit zu hochwertiger Arbeit, und zwar insbesondere auf seiner technisch-handwerklichen Tüchtigkeit. Sie ist es, die uns in den letzten 50 Jahren die grossen wirtschaftlichen Fortschritte

Digitized by Google

ermöglicht hat. Viele unserer bedeutendsten Fabriken, mit ganz wenig Ausnahmen, sind durch Männer von der Hobelbank und vom Schraubstock mit ihrem gründlichen gewerblichen Können und ihren Erfahrungen begründet und gross gemacht worden. Werke wie Krupp, Schichau, Hartmann, Zimmermann, Haubold in Chemnitz, Eschebach, Anton Reiche, Seidel & Naumann in Dresden, und wie sie alle heissen mögen.

Wir sind aber jetzt im Begriffe, den Ackerboden, aus dem all diese deutsche Tüchtigkeit herausgewachsen ist, zu einer unfruchtbaren Wüste werden zu lassen. Wir dürfen nicht warten, bis die grossen Betriebe, durch Mangel an brauchbaren Leuten gezwungen, sich endlich dazu entschliessen, Lehrwerkstätten einsurichten, sondern es muss nach dem Kriege ein Gesetz erlassen werden, nach dem jeder mittlere und grosse Betrieb verpflichtet ist, im Verhältnis zur Anzahl der beschäftigten Leute, Lehrlinge gründlich und gewissenhaft auszubilden. Zur Ausbildung müssen die tüchtigsten Werkmeister herangezogen werden, für den theoretischen Unterricht Gewerbeschulleute. Die Kosten, die den Betrieben entstehen, stehen in gar keinem Verhältnis zur Bedeutung der Sache. Die Deutschen Werkstätten in Hellerau unterhalten eine solche Lehrwerkstätte seit ungefähr zwanzig Jahren in ihrem Betrieb, sie ist die Freude aller Fachleute und Lehrer, weil hier wieder die umfassende gewerbliche Durchbildung der Lehrlinge möglich ist, und die theoretische Erziehung durchaus Hand in Hand mit der gewerblichen geht. Ein Prokurist der Firma erteilt Unterricht in Buchführung, der erste Zeichner im Fachzeichnen, der mit der Berechnung der Arbeiten betraute Werkmeister unterrichtet die Lehrlinge auf seinem Gebiet. Alle Lehrlinge kommen auch nacheinander für einige Wochen ins Kontor, um einen Begriff von kaufmännischer Ordnung, Registratur und so weiter zu bekommen. Der Lehrling lernt zunächst genau wie ein Tischler im Kleingewerbe an der Hobelbank, um schliesslich im Maschinensaal jede, auch die komplizierteste Maschine kennen und bedienen zu lernen.

Erst wenn wir wieder über einen ganzen Stamm von Leuten verfügen, die in dieser Weise, also zeitgemäss erzogen sind, erst dann werden wir auch wieder ein zeitgemässes, gesteigertes Gewerbe, das sich in seinen besten Leistungen dem Künstlerischen nähern kann, erreichen. Denn auch Kunst ist im letzten Grunde nichts anderes, als die höchste, feinste und edelste Blüte gewerblicher Arbeit und gewerblichen Könnens. Nur wo diese vorhanden sind, giebt es eine natürliche und wahre Kunst. Die Thatsache, dass unsere heutige sogenannte Kunst eine Dirne ist, jedem feil, und dass viele unserer Künstler in erster Linie mit Rücksicht auf den Effekt, nicht aus innerstem Müssen heraus arbeiten, ist nur zu ändern, wenn wir an die Kunst nicht mehr in der heutigen Art literarisch-ästhetisch herantreten, sondern wenn sie wieder der höchste Ausdruck und Zielpunkt unseres gewerblichen Schaffens wird. Bis zu welcher Gleichgiltigkeit und Verlogenheit wir in künstlerischen Dingen gekommen sind, ersieht man daraus, dass der Münchner Kunstgewerbeverein, ohne dass von irgend einer Seite ein Widerspruch laut geworden ist, den Vorschlag gemacht hat, anstatt der Kirchenglocken alle Bronzedenkmäler aus den letzten fünfzig Jahren einzuschmelzen. Es ist meines Wissens nirgends ein Einwand erhoben worden, sondern alle Welt würde sich freuen, wenn das Zeug weg käme, und wenn nicht andere, ausserkünstlerische Schwierigkeiten im Wege stünden, hätte man wohl schon längst Ernst mit der Befolgung dieses Vorschlages gemacht. Man stelle sich vor, mit wieviel Pathos und Heuchelei jedes einzelne dieser Denkmäler als Kunstwerk einst eingeweiht und gepriesen worden ist, während sie alle zusammen mit Kunst kaum etwas zu thun haben.

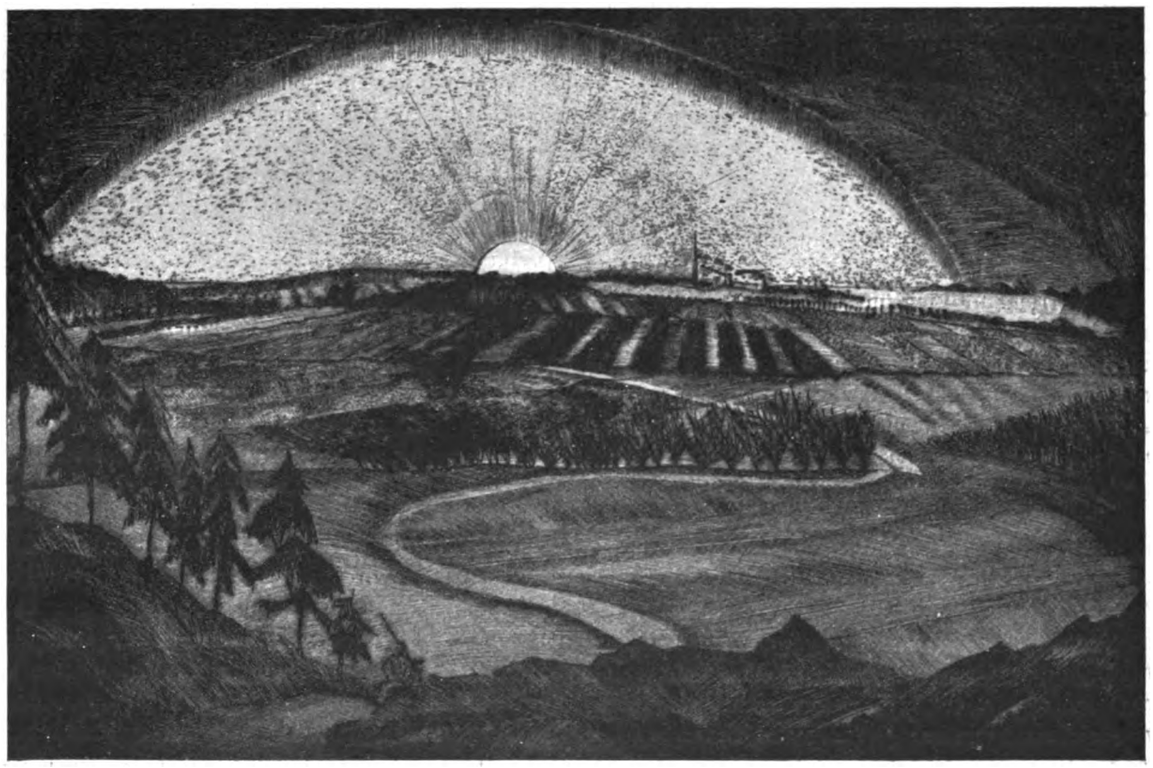
Es ist natürlich sehr wichtig, dass bei der Arbeit die richtige Mischung und Verbindung von praktischer Arbeitserfahrung und wissenschaftlicher Durchbildung zusammenkommt. In der jetzigen Erziehung unserer Ingenieure kommt ganz sicher die praktische Erfahrung zu kurz, und mir ist mancher Ingenieur bekannt, bis hoch hinauf zum Schiffbaudirektor, der froh ist, seine erfahrenen, tüchtigen Werkmeister zur Hand zu haben, Werkmeister, die nie eine Technische Hochschule gesehen haben. Der Stand der Werkmeister übrigens — dies nur nebenbei bemerkt — der so ganz im Hintergrund und nur in werkthätiger Arbeit im Verborgenen lebt, wird viel zu wenig geschätzt und ist doch eine Grundlage unserer ganzen deutschen Arbeit. Gefühl für ein Material und Kenntnis des Materials und seiner Verarbeitung kann man in keiner Technischen Hochschule lernen, sondern nur bei einer langjährigen Thätigkeit an der Hobelbank oder am Schraubstock. Das ist auch der wesentliche Grund, warum wir so wenig grosse Betriebe haben, die von Ingenieuren begründet und gross gemacht worden sind. Der Ingenieur muss

Digitized by Google

heute manche Missgriffe in den Kauf nehmen, weil ihm die eigene Anschauung von der praktischen Arbeit fehlt, die er sich in der regelrechten Handwerkslehre leicht aneignen würde. Erst diese Kenntnis des Materials und der technischen Möglichkeiten macht den gewerblich Erzogenen stark, und der beste Jurist und der gewiegteste Kaufmann werden als Fabrikleiter diesen Dingen immer ratlos gegenüber stehen. Wenn in Zukunft unsere jungen Leute sechs Jahre in der Werkstatt arbeiten und zwei bis drei Jahre in die Technische Hochschule gehen, werden sie mehr können als jetzt, wo es umgekehrt geübt wird. In zwei Jahren kann niemand ein guter Schlosser oder Tischler werden, dazu muss man mit der Lehrzeit wenigstens sechs Jahre praktisch gearbeitet haben. Dass eine derartige Regelung möglich ist, kann man daraus ersehen, dass in England Architekturschulen in unserem Sinne auch heute nicht bestehen. Wer Architekt werden will, lernt das Nötige beim Architekten selbst, und es scheint, dass die Engländer dabei nicht weniger lernen als wir, wenigstens nicht nach ihren baulichen Leistungen zu urteilen.

Auch für die ganze Frauenarbeit der Zukunft — wir haben während des Krieges sehr viel Frauen in die Betriebe aufnehmen müssen und es ist noch nicht abzusehen, wie weit das nach Friedensschluss aufhören wird, — scheint mir das Wichtigste, dass die Frauen aufhören, Dilettantinnen zu sein, und dass sie das, was sie betreiben wollen, gründlich und gewissenhaft erlernen, wie der Mann.

Es ist überall eine dringende Notwendigkeit, der werklichen Erfahrung und Arbeit wieder die Bedeutung zu geben, die ihr für die gewerbliche und wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des ganzen Volkes zukommt. Erst wenn das erreicht ist, werden wir auch wieder Leute bekommen, die den Mut haben, den künstlerischen Formen unserer Zeit zum Ausdruck zu verhelfen, und die es lächerlich finden werden, die Erzeugnisse vergangener Jahrhunderte urteilslos nachzubilden, wie es heute noch vielfach geschieht.



LODEWIJK SCHELFHOUT, DIE HEIDE, 1913

Digitized by Google

LODEWIJK SCHELFHOUT, LANDSCHAFT, 1915

LODEWIJK SCHELFHOUT

VON

ERICH HANCKE

Vergleicht man deutsche Künstler mit französischen oder holländischen, so wird man die Begabung der Ausländer leicht überschätzen, denn bei ihnen ist das Verhältnis von Begabung und Leistung ein anderes wie bei uns. Sie bringen ihre Fähigkeiten restloser zur Entfaltung, ihre Kunstgeschichte zeigt gleichsam einen Wald von graden Stämmen, während bei uns vorwiegend Krummholz zu sehen ist, über das sich nur sehr vereinzelt schöngewachsene Bäume erheben. Und das liegt nicht an der Kraft des Samenkorns, sondern an dem Boden, in das es gepflanzt ist. Jene Künstler haben vor den unsrigen die ungeheuren Vorteile einer lebendigen Überlieferung voraus.

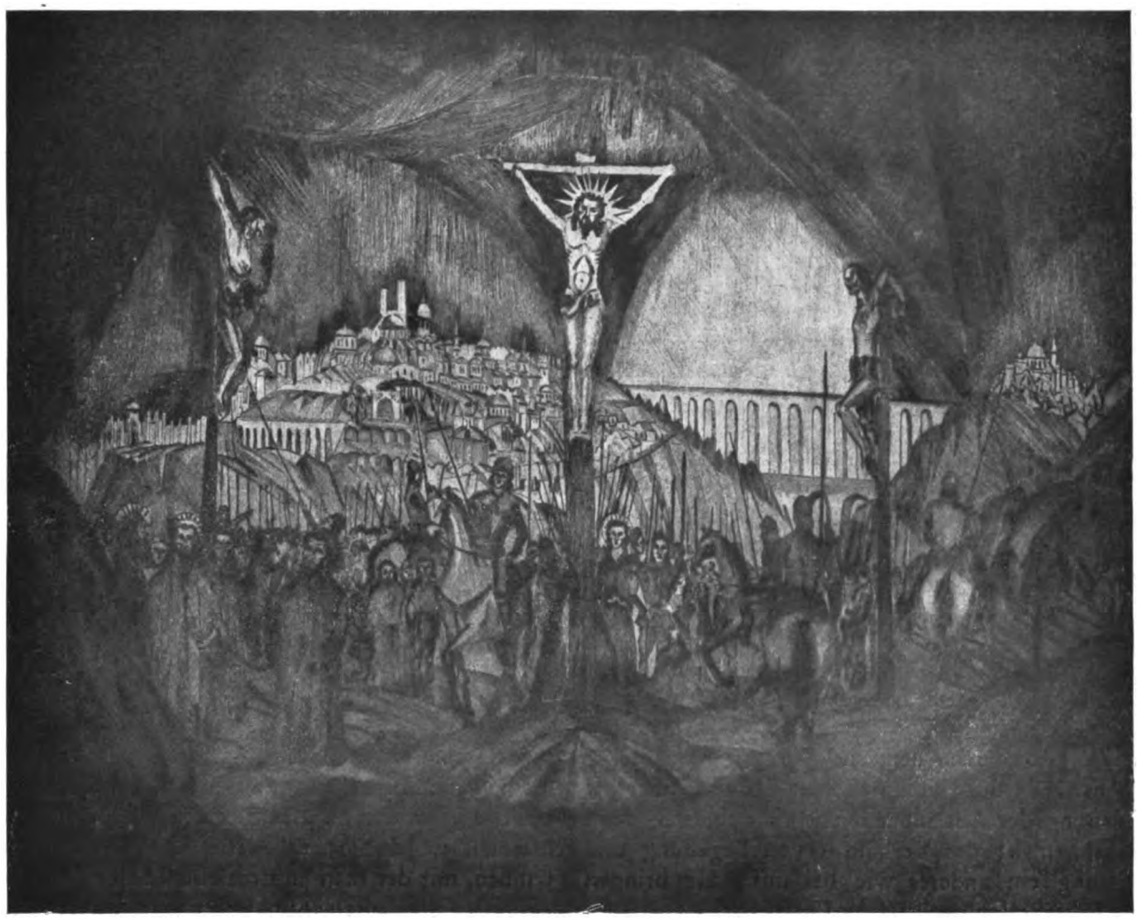
Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind mit Erlaubnis des Kunstverlags von Emil Richter, Dresden reproduziert, dem auch die Originale gehören. d. Red.

Namentlich in Holland ist die Überlieferung niemals unterbrochen gewesen, und obgleich es auch dort nicht an Reaktionen gefehlt hat, so konnten sie doch die Beharrlichkeit nicht überwinden, mit der man an dem einmal als richtig Erkannten festzuhalten entschlossen war, während bei uns jedes Neue der Feind des Voraufgegangenen ist und seine Daseinsberechtigung dadurch zu erweisen sucht, dass es das Alte mit Stumpf und Stil ausrottet, um die Kunst von Grund aus neu zu erfinden.

Wir haben jetzt das Schauspiel einer solchen mehr zerstörenden als aufbauenden Umwälzung in der Kunst täglich vor Augen, deshalb wird es lehrreich sein, zu sehen, wie sich die Kräfte, die bei uns am Werke sind, in der durch die Überlieferung bedingten Erscheinung eines holländischen Künstlers manifestieren.

Digitized by Google

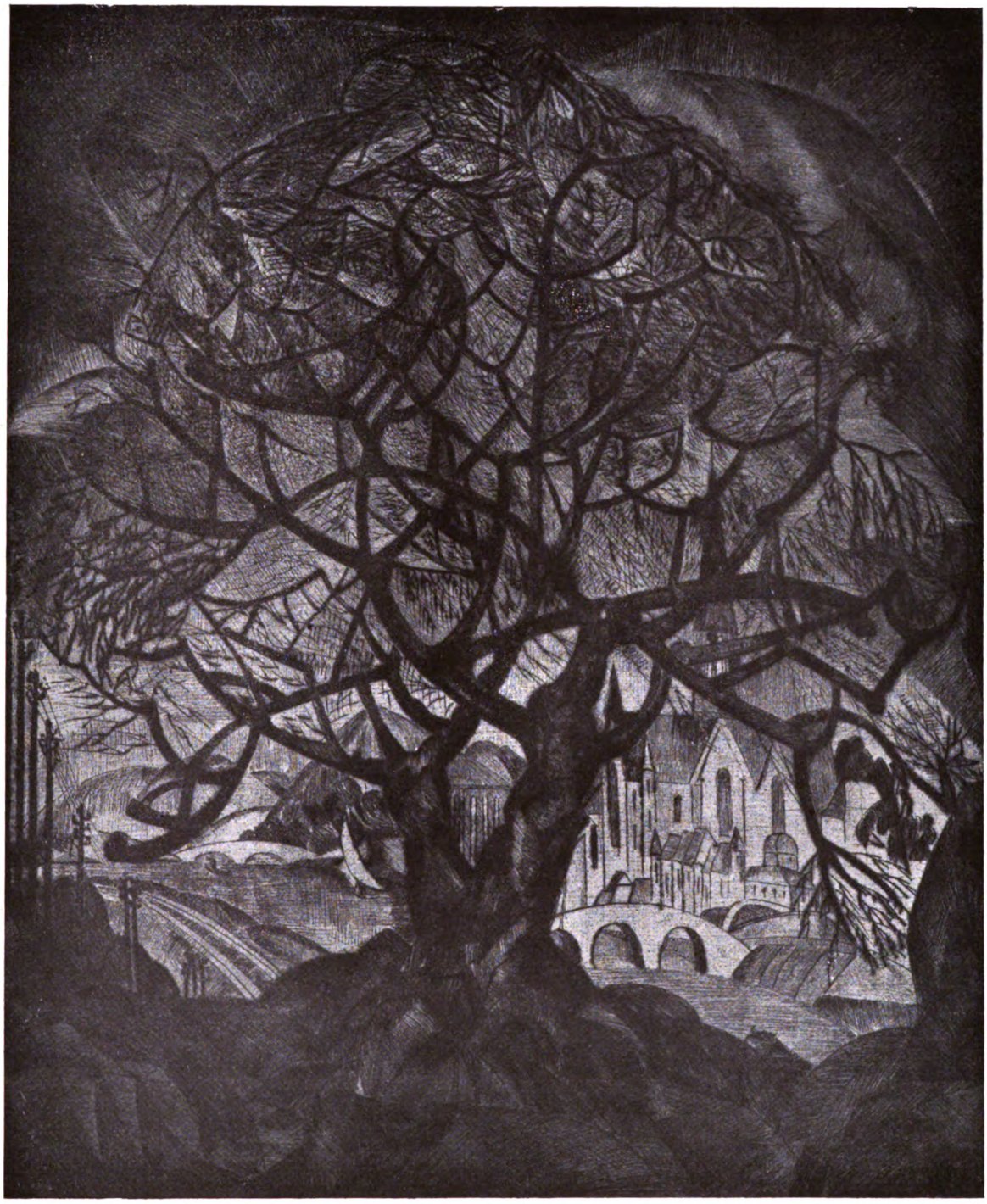
Lodewijk Schelfhout ist in seinem Lande einer der bemerkenswertesten Vertreter der modernen Kunst. Man rechnet ihn zu den Kubisten, obgleich er es im strengen Sinne nicht ist. Eher kann man ihn einen Symbolisten nennen, jedenfalls bekennt er sich zur sogenannten Ausdruckskunst. Er entstammt einer Malerfamilie. Sein Grossvater, Andreas Schelfhout, war seinerzeit als Landschaftsmaler berühmt. Sein Vater zersplitterte sich zwischen Eltern sich verschlechterten und der Knabe frühzeitig zu dem Unterhalt der Familie beitragen musste, gab er seine Malversuche nicht auf; eine gewisse zähe Ausdauer macht sich schon kenntlich. Mit neunzehn Jahren ging er als Dekorationsmaler nach Deutschland und verbrachte in Düsseldorf und Hagen bei schwerer Arbeit und schmalem Verdienst drei mühselige Jahre. Bei einem Besuche in Haarlem, wo seine Eltern nun wohnten, lernte er den



LODEWIJK SCHELFHOUT, GOLGATHA, 1914

der Musik und der Malerei, er war an den Opern von Paris und Mailand thätig, kehrte dann in die Heimat zurück und schloss sich im Haag dem Kreise der Maris und Mauve an. Dort wurde Lodewijk Schelfhout im Jahre 1881 geboren. Sein Beruf scheint von Anfang an festzustehen. Als Kind hat er schon seinen Malkasten und begleitet den Vater, wenn dieser mit seinen Freunden zur Arbeit ausrückt. Auch als die Vermögensverhältnisse der Landschafter Theophile de Bock kennen, arbeitete eine Weile in seinem Atelier und fasste nun den Mut, sich ganz der Kunst zu widmen. Bald darauf ging er nach Paris. In den zehn Jahren, die er dort unter sehr dürftigen Verhältnissen zubrachte, hat er sich durch Studium im Louvre und nach modernen Meistern eine gründliche Ausbildung verschafft, er verkehrte in dem sehr internationalen Kreise von Künstlern und Dichtern, die dem Expressionismus

Digitized by Google



LODEWIJK SCHELFHOUT, BAUM IM WINTER, 1913

Digitized by Google

Geburtshelferdienste leisteten, trat auch vielen Deutschen wie Pascin, Purtman, Levy, und anderen mehr näher. Dem Beispiel seiner Lieblingsmeister Cézanne und van Gogh folgend, nahm er schliesslich mit Herman Lismann einen halbjährigen Aufenthalt in der Provence. Als er nach Abschluss dieser Lehrjahre aus der Fremde nach Holland zurückkehrte, fand er sogleich Anschluss an die heimische Kunst, indem er sich auf den Rat des angesehenen Graphikers Veldheer der Radierung zuwandte.

Im Jahre 1916 veranstaltete er in Amsterdam eine Kollektionsausstellung, einen Saal mit Bildern und einen mit Graphik. Die Bilder allein haben wahrscheinlich die Aufmerksamkeit nicht sehr stark auf ihren Urheber gelenkt, sie standen noch sehr unter dem Einfluss Cézannes, obgleich eine gewisse eigene Note nicht fehlte. Aber dieses Eigene war nicht recht zu Vorzügen geworden, wenn man von dem Ernst in der Durchführung der Aufgabe absah: eine etwas störrische Farbe, eine gewisse Eintönigkeit wirkten wohl eigenartig, aber nicht anziehend. Immerhin war es eine Cézanne-Nachfolge, die vorteilhaft von der üblichen abstach. Eine persönliche Kunst fand man erst in den Schwarz-Weiss-Arbeiten, namentlich den Radierungen. Da war Wollen und Können. Eine erkennbare Individualität suchte sich auszusprechen, und sie that es in einer Form, dass man sogleich Zutrauen zu ihr fassen konnte.

Es waren Landschaften und figürliche Kompositionen. Ihnen allen war ein weicher, melancholischer Ernst gemein, der schliesslich eine kirchlich-religiöse Färbung annimmt. Die frühesten standen noch verhältnismässig nah an der Natur, so eine wellige angebaute Fläche, die lebhaft an Van Gogh denken lässt und damit den Ursprung dieser Kunst andeutet. Eine „Heide bei Sonnenuntergang" war bereits selbständiger in dem Streben nach streng zusammenfassender Komposition, auch der kirchliche Zug trat in dem an einen schwarzsamtenen, silberbefransten Vorhang erinnernden oberen Teil des Himmels hervor. Der „Baum im Winter" stellte einen Höhepunkt dar. Die Herausarbeitung des Wesentlichen in einem Natureindruck war hier vortrefflich gelungen; dieser uralte aus steinigem Boden herausgewachsene Baum und die steinerne Architektur der Brücke und der alten Kirche, denen er durch Alter und gewaltige Struktur verwandt ist, waren zu einem eindrucks- und stimmungsvollen Ganzen zusammengefügt, dem bei aller Absichtlichkeit doch der lebendige Reiz der Natur nicht fehlte. Zu diesen Landschaften hatte die Provence die Anregungen hergegeben. In den späteren Arbeiten, die vorwiegend figürlicher Art sind, ist ein neues Element hinzugekommen. Das Schicksal Belgiens, das die Phantasie vieler holländischer Künstler befruchtet hat, brachte in Schelfhouts Kompositionen etwas schmerzlich Bewegtes hinein. Aus Studien nach belgischen Flüchtlingen entstanden seine „Märtyrer" und das schöne Blatt „Die Kathedralen", die einen entschiedenen Schritt von der Natur fort bedeuten, indem hier die Formen der Wirklichkeit nur etwa so wie die Motive in der Musik verwendet sind. Man könnte von den hellen Stabformen, die den Gekreuzigten mit der Dornenkrone umgeben, nicht sagen, ob es Kerzen, Orgelpfeifen oder schlanke gotische Turmspitzen sein sollen, aber sie erwecken die Vorstellung und Stimmung von Orgelklang, Kerzenschimmer und emporsteigenden Gebeten, und willig giebt man sich dieser Stimmung hin, der die Ausdruckskraft des Tons den Boden bereitet.

Theoretisch steht Schelfhout ganz auf demselben Boden wie seine Freunde aus den internationalen Künstlerklubs in Paris, in seinem Schaffen aber ist er ein anderer als sie. Seine Werke besitzen eine Reife, die man bei jenen nicht finden würde, nicht weil er begabter ist, denn an Talent fehlt es auch anderwärts nicht, sondern weil seine Kunst eine Heimat hat und die in der holländischen Kunst fortlebende Überlieferung anerkennt. Sieht man seine Radierungen, so empfindet man sogleich: hier ist keine unüberbrückbare Kluft zwischen dem, was war und dem, was werden will.

Es ist schon eine Freude, diese schöne kultivierte Technik zu sehen, die Leichtigkeit, mit der die Nadel die langen, schlanken Linien zieht, die Sorgfalt, mit der Hell und Dunkel auf der Bildfläche abgewogen ist, die Gegensätze von glänzendem Licht und sammtigen Tiefen. Schon darin ist Schelfhouts Kunst echt holländisch, dass der Ton eins ihrer Hauptausdrucksmittel ist; freilich kein naturalistisch wahrer Ton. Man sieht Lichtstrahlen, deren Quellen man vergebens sucht, sie werden durch die Forderungen des poetischen Einfalls hervorgerufen, entbehren aber niemals der inneren Wahrheit, noch der malerischen Wirkung. Dass Rembrandt hier der Lehrmeister ist, beweist schon das Blatt mit der Kreuzigung.

Wenn Schelfhout sich auch in einem weiten Abstande von der Natur hält, so ist doch das Band, das ihn mit ihr verknüpft, ziemlich fest. Auch in

Digitized by Google

LODEWIJK SCHELFHOUT, DIE KATHEDRALEN, 1916

Digitized by Google

seinen freiesten Arbeiten schafft er nichts weniger als ins Blaue hinein. Es ist vielmehr erstaunlich, mit welcher Zähigkeit er an der Vervollkommnung der Form arbeitet. Die Motive, die er angreift, giebt er nicht aus der Hand, ehe er das, was ihm daran charakteristisch erschienen, nach Möglichkeit, oft in wiederholten Ansätzen, zum Ausdruck gebracht hat. Freilich in sehr starker Übersetzung. Aber diese Übersetzung ringt, wenn auch in etwas grüblerischer Weise, mit der Natur und vermag auch das Wesentliche zu treffen; man sehe die Deutung des menschlichen Kopfes in dem „Märtyrer" und dem „Philosophen". Schelfhout hat sogar einen sehr starken Sinn für das Charakteristische. Er hat das Zeug zu einem guten Porträtisten, wie denn unter seinen Malereien einige Porträts das einzige waren, das selbständige Bedeutung gewonnen hatte.

Wenn er trotzdem die unmittelbare Wiedergabe der Natur als unkünstlerisch verwirft, so gehorcht er darin eben dem Drange, der jetzt so viele Künstler ergriffen hat. Nur dass ihm Hochmut fremd ist. Wohl mag er davon überzeugt sein, dass er mehr von sich verlangt als der naturalistische Maler; um so mehr fühlt er aber auch die Verpflichtung, seiner Arbeit die grösstmögliche Vollendung zu geben. Da ist nichts Skizzistisches, alles ist gestaltet, zur reifen Erscheinung geführt aus einem Gefühl für das Schickliche heraus, das nur die überkommene künstlerische Kultur zu geben vermag.

Was den lebendigen Eindruck seiner Werke vielleicht zu beeinträchtigen vermöchte, ist das Archaisierende darin. Es ist eine Konzession an den unter den heutigen Künstlern herrschenden Geschmack, erscheint mir aber in Schelfhout nicht wesentlich. Das Wesentliche ist doch das, was er dem Leben abgewinnt. Deshalb ist seine Kunst auch entwicklungsfähig.

Wohin diese Entwicklung führen wird, ist allerdings noch nicht abzusehen. Was mir von dem Künstler bekannt geworden ist, entstammt einem Zeitraum von fünf Jahren und verarbeitet Anregungen, die ihm ein fremdes, dem Lande seiner Geburt sehr unähnliches Land gegeben hatte. Es ist nun abzuwarten, wie die heimatliche Umgebung ihn beeinflussen wird. Vielleicht wird der realistische Wind, der von je in der holländischen Kunst wehte, den Rest von versteinerten Schlacken aus seiner Kunst herausstossen, hoffentlich ohne ihren poetischen Reiz anzutasten.

Digitized by Google

LODEWIJK SCHELFHOUT, DER HEILIGE SEBASTIAN, 1915

Digitized by Google

LODEWIJK SCHELFHOUT, DER PHILOSOPH, 1915

Digitized by Google

ROSA IM SCHAUSPIEL: TOTILA, KÖNIG DER GOTEN. SCHAUSPIELHAUS IN BERLIN UNTER IFFLANDS DIREKTION. 1812

PORZIA IM KAUFMANN VON VENEDIG. SCHAUSPIELHAUS IN BERLIN UNTER IFFLANDS DIREKTION. 1812

DAS BÜHNENKOSTÜM IN MITTELALTER UND NEUZEIT

VON

MAX VON BOEHN

(Schluss)

Der Bühnenanzug entsprach dem Zeitkostüm. Ansprüche an das, was wir heute unter Echtheit des Kostüms verstehen, wurden so wenig gemacht wie früher oder gehören zu den grössten Ausnahmen. Dass man 1616 in Strassburg bei der Aufführung Caspar Brülows „Julius Cäsar" zwischen griechischen und römischen Kostümen unterscheidet und eine Mehrausgabe von 85 Gulden damit motiviert: „Obwohl sonsten kleider vorhanden, seynt dieselben von griechischer Art, diese aber römische seyn müssen," ist etwas ganz Unerhörtes Man versucht hier und da wohl schon im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts den Ausländern auf der Bühne eine dem Nationalkostüm wenigstens angenäherte Form zu geben, woher sich in den spanischen Stücken die Anweisungen schreiben: gekleidet als Mohr, als Franzose und andere. Lope de Vega beklagt sich auch, dass die antiken Römer auf dem spanischen Theater Beinkleider tragen, sehr weit aber scheinen die Konzessionen an eine Treue des Kostüms nicht gegangen zu sein. Für orientalische Trachten wählte man einen langen, talarartigen Rock, den man persisch nannte. So schreibt 1636 George Evelyn an seinen Vater aus Oxford, dass die Schüler vor dem König ein Stück von William Cartwright in persischer Tracht aufführten.

Für gewisse Figuren, besonders die komischen Rollen, bildet sich ein stehendes Kostüm heraus,

Digitized by Google

PRINZESSIN VON EBOLI IN SCHILLERS „DON CARLOS". KGL. SCHAUSPIELHAUS BERLIN, DIREKTION GRAF BRÜHL. 1820

wozu vielleicht die italienische Commedia dell'arte mit ihren typischen Figuren den Anstoss gab. Der Kapitän Fracassa, der Dottore, Pantalone, Bajazzo, Arlecchino trugen ein für-allemal die gleichen Gewänder, so dass sie dem Zuschauer schon bei ihrem Auftreten in ihrem Charakter vertraut waren. So hat sich seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Harlekintracht herausgebildet, der Otto Driesen eine eingehende Studie gewidmet hat. Tristan Martinelli, der erste bekannte Arlecchino, der seit 1595 auf der Bühne auftrat, trug einen Anzug aus zerfetzten, formlosen, bunten Lappen zusammengeflickt. Seit 1620 verfeinert und verschönert sich dies Kostüm, in dem die farbigen Tuchstücke eine regelmässige Form, nämlich die eines Dreiecks, erhalten und sauber und ordentlich zusammengefügt werden. In Deutschland war die kennzeichnende Tracht des Spassmachers die bäuerische und sein Abzeichen ein Hut. Ein Buffo trat 1585 in Düsseldorf auf „in gar bäurischer Kleidung mit weiten Schiffhosen und einem seltsam grossen Hut, denselben er mit vilfältiger Änderung zu gebrauchen gewist." Das ist lange so geblieben, denn 1640 schreibt Moscherosch in seinen Gedichten: „mein Name ist Philander, bin ein geborener Deutscher, habe mich wie Hans Wurst's Hut auf allerlei weise winden, drehen, drücken, ziehen, zerren, bügeln lassen." Auch die späteren Vertreter des Hans Wurst haben an diesem Grundtypus festgehalten. Der Schlesier Joseph Stranitzky, seit 1706 Wiens beliebtester Komiker, macht seinen Hanswurst zu einem Salzburger Bauern und giebt ihm den grünen Lodenhut als Symbol des Komischen. Ein Jahrhundert später kreiert der Komiker Laroche vom Leopoldstädter Theater in Wien den Kasperl, für den er zum Vorbild den österreichischen Bauern nimmt. Sein Symbol ist der rote Brustlatz, daher die beliebte Rolle des Kilian Brustfleck. Auch die französischen Komiker Grosguillaune und Gautier Garguille treten mit komisch wirkenden Kopfbedeckungen auf. Der eine mit einer baumwollenen Nachtmütze, der andere mit einem roten oder schwarzen Käppchen.

Im allgemeinen blieb das Zeitkostüm der gerade herrschenden Mode massgebend. Molière spielte seine Komödien in der Rhingrave und der

MARIA STUART. SCHAUSPIELHAUS IN BERLIN UNTER IFFLANDS DIREKTION. 1812

Digitized by Google

Perücke. Im „Marquis de Pourceaugnac“ zum Beispiel trug er Hosen von rotem Damast mit Spitzen besetzt, einen Leibrock von blauem Sammet mit unechtem Gold garniert, eine Rhingrave von grünem Taffet mit Spitzen, grauen Hut mit grüner Feder und einen Mantel von schwarzer Seide. Das erhaltene Verzeichnis seines Nachlasses lässt einen Blick in die reiche und kostbare Garderobe des Dichterschauspielers thun. Alle Stücke sind von Seide und Sammet und mit allem Firlefanz der Mode an Spitzen, Stickereien und Verbrämung versehen. Die komischen Figuren seiner Stücke, die er der italienischen Komödie entlehnte, die Sganarelle, Scapin, Mascarille, Crispin und wie sie sonst noch heissen mögen, treten auch in den betreffenden italienischen Kostümen auf, so dass sich die Typen im Bilde, das die Bühne darbot, miteinander vermischten. Häufiger wie andere Künstler der Zeit hat Watteau diese Typen dargestellt und seinen Bildern durch die vielen Szenen italienischer Komödien einen Reiz von besonderer kostümlicher Eigenart verliehen. Gleichzeitig mit Molière schrieben die französischen Tragöden Corneille und Racine ihre Trauerspiele aus der römischen Geschichte. In diesen konnten die Helden unmöglich im Zeitkostüm auftreten. Es war also nötig, ihnen eine Tracht zu geben, die mit der Antike, die sie anscheinend darstellten, in Einklang stand. Dafür wählte man die Tracht der spätrömischen Imperatoren, den Panzer mit dem langen Schooss von Schluppen und die hohen Stiefel. Da die Perücke die allgemein herrschende Kopfbedeckung der Männer war, und seit 1660 dauernd an Höhe und Länge wuchs, konnte dieser Panzer aber nicht verwendet werden wie er war, sondern bedurfte einer Stilisierung, da er zu der durch die grosse Perücke veränderten Erscheinung des Mannes passen musste. Diese erhielt er dadurch, dass man dem Schurz einen weiteren Umfang gab, ihn gewissermassen zu einem kleinen Reifrock machte, der als Gegengewicht gegen die Grösse des Kopfes auch den Hüftumfang bedeutend verstärkte. So wurde der antike Panzer ein Stoffkleid von Seide, mit langen Ärmeln und Spitzenmanschetten, der sich unterhalb der Taille zu einem Tönnchen verspreitzte und damit noch etwa bis zur Hälfte des Oberschenkels reichte. Die Perrücke krönte ein Helm mit Federn. Diese Tracht, die heute durch das Reifröckchen so ausserge-wöhnlich anmutet, hat sich hundert Jahre und länger in Schauspiel, Oper und Ballett behauptet und war, wenn man will, das Kostüm, das zu den schwulstigen Alexandrinern, welche die Helden zu deklamieren hatten, zu den unwahren, gestelzten Gefühlen, die sie an den Tag legten, vorzüglich passte. Es war genau so unwahr und so unmöglich wie der Inhalt der Stücke selbst.

MLLE. MARS ALS ELEONORE IN „TASSO“. PARIS, THÉATRE FRANÇAIS, UM 1825

Die Schauspielerinnen — seit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hat sich ja die Frau die Bühne erobert, auf der sie vorher nur ausnahmsweise erschienen war — blieben auch als Heldinnen und Königinnen dem Zeitgeschmack treu. Wenn sie ihre Kleider stilisierten, so sind die Elemente dieser Stilisierung lediglich im Ornament zu suchen, im Besatz, in der Zeichnung der Stickereien, in der Linienführung der sich überschneidenden Stoffe. Im Schnitt hielten sie sich an die Mode ebenso wie in der Frisur. Mlle. Champmeslé hätte als Hermione oder Phädra, wie sie ging und stand, zu Hofe gehen können, so völlig entsprach ihr Kostüm mit seiner tiefausgeschnittenen, spitzgeschnürten Taille und der langen Schleppe über dem Rock dem der vornehmen Welt. Wie die Helden schmückten sich auch die Heldinnen mit hohen Federstutzen, sie erreichten manchmal die Höhe von einem Fuss und darüber. Als ihr Attribut führte jede Schauspielerin der Tragödie ein Taschentuch in der Hand, in der Komödie einen Fächer. Als Mlle. Maupin 1702 als Medea mit leeren Händen

Digitized by Google

MME. GRISI ALS NORMA IN DER OPER VON BELLINI, UM 1835. THÉATRE ITALIEN, PARIS

auf der Bühne zu erscheinen wagte, verletzte sie eine geheiligte Tradition und erregte lebhaften Widerspruch.

Diese Bühnentracht änderte sich nur in unwesentlichen Dingen mit dem Wechsel der Mode. Die Männer hielten an der grossen Allonge-Perücke auf dem Theater auch dann noch fest, als diese in der bürgerlichen Kleidung schon sehr viel kleineren Formen Platz gemacht hatte. Sie nahmen nur im achtzehnten Jahrhundert statt des befiederten Helmes einen Hut an, den sie aber ebenfalls hoch mit Federn besteckten. Die Damen folgten der Mode schneller. Seit die berühmte Tragödin Mlle. Lecouvreur, die Geliebte des Marschalls von Sachsen, 1727 in Campistrons „Tiridates" im grossen Reifrock aufgetreten war, blieb dieser das kennzeichnende Kleidungsstück aller grossen Rollen auf der Bühne. Dazu kam der Puder, den Eduard Devrient so witzig „das Salz des Rokoko" genannt hat. In einer Zeit, da sich alles puderte, mussten auf dem Theater auch die antiken Helden und Heldinnen gepudert erscheinen. Es wäre wohl weit auffallender gewesen, wenn sie es nicht gethan hätten. Das Beispiel Frankreichs war in allen Fragen des Geschmacks tonangebend und wurde überall befolgt. Auch in Deutschland traten Schauspieler und Schauspielerinnen so auf, wie ihre französischen Vorbilder. Koch spielte 1748 in Wien Voltaires „Ödipus" in einer sogenannten Quarréperücke, die mit Bändern durchflochten war, den Dreispitz in der Hand. Die Beinkleider hatte er durch breite gestickte Bänder und Frangen halb verhüllt, an den Füssen Zwickelstrümpfe und Schnallenschuh. Schwarzsamtene Beinkleider bildeten die Grundlage jedes Herrenkostüms der Bühne, gleichviel welcher Zeit oder welchem Genre die Rolle angehörte. Die erste Frage, erzählt Iffland, die ein Direktor an ein neues Mitglied richtete, war: „Ist der Herr eines Paares schwarzsamtener Beinkleider mächtig?" Besass er sie, so stand seiner theatralischen Karriere nichts mehr im Wege. Ebenso war bei den Schauspielerinnen der Reifrock unerlässlich. Gleichviel ob antike, mittelalterliche oder moderne Heldinnen auf der Bühne standen, den grossen breiten Reifrock trugen sie stets. Goethe sah 1767 in Leipzig Karoline Kummerfeld als Shakespaeres Julia in einem grossen Reifrock von weissem Atlas. Der Putz der Damen mag nicht immer sehr geschmackvoll gewesen sein, denn wenn die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth einen hohen Grad von Ungeschmack bezeichnen will, sagt sie immer: „Sie sah aus wie eine deutsche Komödiantin." So schreibt auch Herr von Scheyb an Gottsched 1753 aus Wien: „Die Neuberin will sich im Aufputz nicht nach Wien richten. Sie kam als Königin wie eine neapolitanische aufgeputzte Prinzessin zum Vorschein, ihr Kopfputz sah dem Kamme eines Schlittenpferdes gleich."

Wie sehr auch nun das Publikum daran gewöhnt war, die Männer in Perücken und Wadenstrümpfen, die Frauen in Reifröcken und gepuderten Frisuren zu sehen, so hätte es ja doch wundernehmen müssen, wenn der Widerspruch zwischen dem Aussehen der Bühnenhelden und ihren Rollen den Zuschauern nicht schliesslich zum Bewusstsein gekommen wäre. Gottsched, lange der Geschmackspapst in Deutschland, hat schon 1727 verlangt: die Kleidungen der Personen müssen nach ihrem Charakter und Stand sein und der Ästhetiker Mylius schrieb 1742 in den „Kritischen Beiträgen" über die Aufführung des sterbenden Cato: „Was würde Cato's Geist wohl bei Erblickung der seltsamen, dreieckigen, hochbefiederten Hüte denken? Des

Digitized by Google

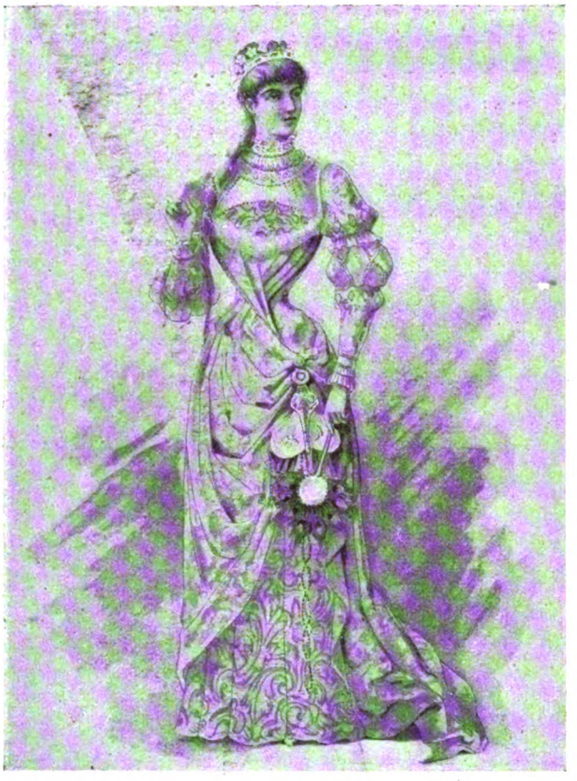
LOUISE KÖSTER ALS LEONORE IM TROUBADOUR. KGL. OPER IN BERLIN, 1859

JOHANNA JACHMANN-WAGNER ALS ORTRUD IN LOHENGRIN. KGL. OPER IN BERLIN, 1859

abscheulischen bepuderten Haarbusches, der gefalteten Zieraten und gleissenden Bedeckungen der Hände, des steifen und weiten Schurzes, der weissen Strümpfe und künstlichen Schuhe und endlich des zu Rom nie gesehenen Schwertchens? Würde er es nicht für höchst ungereimt halten, ihn in dieser Gestalt vorzustellen, da der Schauspieler niemandem weniger ähnlich sieht als ihm?" Ebenso missbilligend äusserten sich zu gleicher Zeit Addison im „Spectator", Marmontel in der „Encyclopédie", der Dramatiker Crébillon und andere. Man begann denn auch nach einer grösseren Natürlichkeit im Bühnenkostüm zu streben. Nur dass man sie ganz wo anders suchte, als in der Kostümtreue. So spielte der berühmte Eckhof König Canut († 1035) in dem Trauerspiel von Elias Schlegel in französischem galloniertem Staatskleid mit Ordensstern und Band, Knotenperücke, Federhut, Sammethosen, Schnallenschuhen, Degen und Krückstock, weil so die Könige des achtzehnten Jahrhunderts in der Öffentlichkeit erschienen. Garrick trat als Macbeth in der feuerfarbenen Uniform der damaligen englischen Generäle auf, weil Macbeth ja auch ein General gewesen war und Macklin glaubte schon einen ganz besonderen Schritt nach der Wahrheit des Kostüms hin gethan zu haben, als er 1773 im Coventgarden Theater Macbeth in schottischem Kostüm mit dem Kilt auf die Bühne brachte. Fleck in Berlin spielte 1790 den „General" Othello ebenfalls in moderner Generalsuniform mit Stern und Ordensband. Mrs. Bellamy war gewöhnt Lady Macbeth in Schwarz zu spielen. Als ihr aber jemand sagte, der Geist der Lady gehe nächtlich weiss gekleidet im Schloss zu Dunsinan um, da fand sie es auch richtiger, sich in dieser Rolle künftig weiss zu kleiden.

Die Tänzerin Mlle. Sallé, die Soubrette Mme. Favart und die Tragödin Clairon waren die ersten, die wirkliche Reformen anzustellen versuchten. Bei allen dreien ging die angestrebte Verbesserung auf das Abschaffen des Reifrocks hinaus. Der Tänzerin war er ja ebenso hinderlich wie der Soubrette, die besonders in komischen Rollen als Unschuld vom Lande unvergleichlich gewesen sein soll. Den Ausschlag aber gab die Tragödie. In der Erstaufführung von Voltaires „Chinesischer Waise" am 20. August 1755 traten die Clairon als Idamé und

Digitized by Google



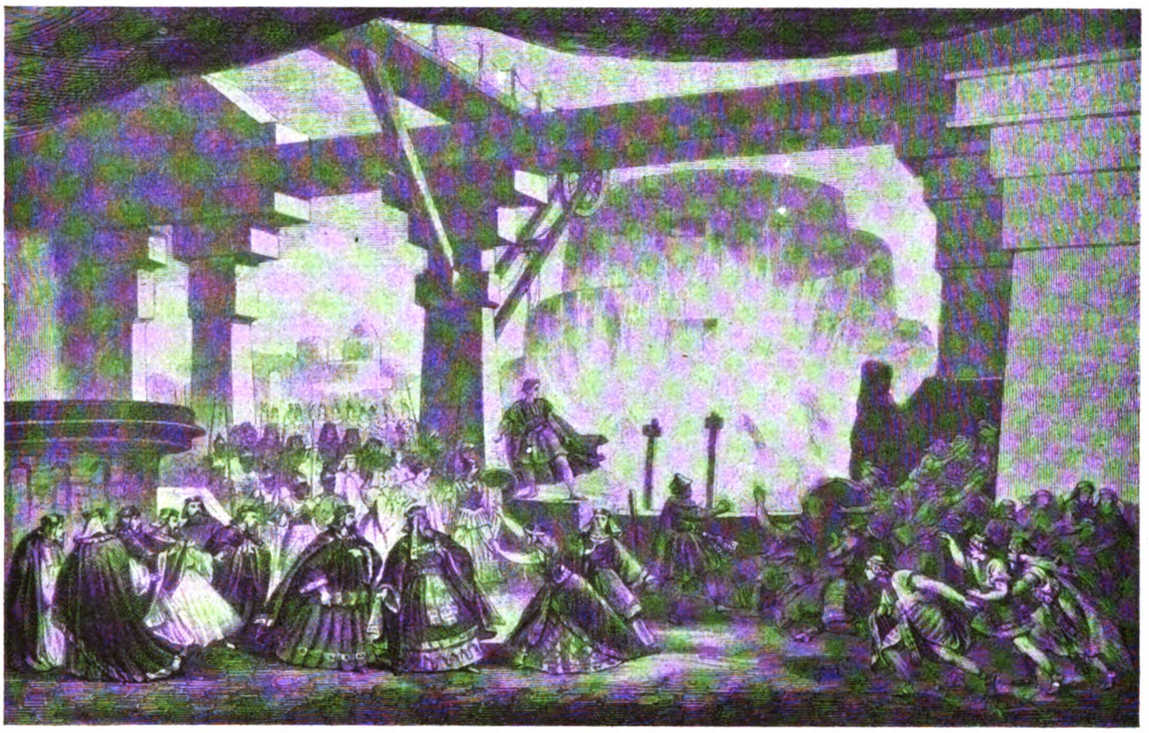
OPHELIE IM „HAMLET". KOSTÜM ENTWORFEN VON BIANCHINI FÜR DIE COMÉDIE FRANÇAISE, 1886

Lekain als Dschingis-Khan in chinesischem Kostüm auf, ein Wagestück, das zum Ereignis wurde, und als solches auch seinen Niederschlag in Grimms Korrespondenz gefunden hat. Der Reifrock war gefallen, wenigstens in historisch exotischen Rollen. Das Beispiel der Pariser Bühne wirkte natürlich in weitestem Umkreise. Nach Devrients Angabe wäre eine Aufführung von Elias Schlegels „Hermann", die Kochs Truppe am 6. Oktober 1766 in Leipzig gab, für Deutschland das erste nachweisbare Beispiel von dem Streben auch auf unserer Bühne eine gewisse Kostümtreue heimisch zu machen. Wie weit die Treue ging, bleibe dahingestellt. Wenigstens erschienen Hermann und Thusnelda nicht mehr in Puder und Reifrock. Sehr viel einschneidender wirkte die Uraufführung von Goethes „Götz von Berlichingen" 1773 in Berlin. Den Götz gepudert und in französischem Modekleid zu spielen wäre wohl eine Unmöglichkeit gewesen. So musste in diesem Fall an ein charakteristisches Kostüm gedacht werden. Der Direktor Koch liess es von dem Kupferstecher Meil entwerfen, der auf die spanische Tracht vom Beginn des siebzehnten Jahrhunderts verfiel. Als Rüstung fügte er die Harnische der Pappenheimer Kürassiere des Dreissigjährigen Krieges hinzu. Auch das war ganz im französischen Geschmack der Zeit. In Paris war eben Heinrich IV. ausserordentlich populär, in so hohem Grade, dass man am französischen Hofe sogar Versuche machte, die Mode im Sinne der Tracht des ersten Bourbonen zu reformieren. Die Flut der Ritterstücke, die der „Götz" heraufbeschwor, machte dies Kostüm ausserordentlich beliebt. Goethe selbst schreibt darüber im „Wilhelm Meister": „Die geharnischten Ritter, die alten Bürger, die Treuherzigkeit, Rechtlichkeit und Redlichkeit, besonders aber die Unabhängigkeit der handelnden Personen wurde mit grossem Beifall aufgenommen. Jeder Schauspieler sah sich nun, wie er bald in Helm und Harnisch, jede Schauspielerin, wie sie mit einem grossen stehenden Kragen ihre Deutschheit vor dem Publico produzieren werde."

Das spanisch Mittelalterliche war ein Element, das zur Änderung des nun seit einem Jahrhundert feststehenden Bühnenkostüms beitrug, das andere kam von der Antike her. Das Klassische war die Mode des Tages, wenn wir heute auch geradezu Mühe haben, das, was die Zopfzeit antik fand, von Rokoko zu unterscheiden. Es waren auch nur Kleinigkeiten des Ausputzes, die Hauptsachen: Schnürleib, Stöckelschuh, Puder und runder Reifrock blieben. Ariadne, Alceste, Merope, sogar die von Pygmalion belebte Galathea blieben in ihren Umrissen durchaus achtzehntes Jahrhundert. Erst als das tändelnde Antikisieren des Stiles Ludwig XVI. den strengeren Anforderungen republikanischer Römertugend weichen musste, that Talma einen weiteren Schritt zur Echtheit. Er erschien 1789 als Tribun Prokulus in Voltaires „Brutus", in einem Leinenkittel auf der Bühne, den er einer antiken Statue abgesehen hatte. Er trug dazu sein eigenes Haar, Hals, Arme und Beine unbekleidet.

Alle diese Strömungen bewirkten zwar, dass das traditionelle Bühnenkostüm ausser Gebrauch kam, ein neues aber haben sie nicht geschaffen. An Stelle des alten, von der Konvention überlieferten, trat ein Durcheinander, das stilloser wirkte als die Stilisierung bisher. Man sah, und nicht nur auf kleinen armen Bühnen in Deutschland, sondern auch im Paris des Kaiserreichs im gleichen Stück alle Zeiten und alle Moden in buntem Gemisch zugleich auftreten. Graf Palffy und andere Besucher der französischen Hauptstadt, bemängeln

Digitized by Google



SZENENBILD AUS GOUNODS „KÖNIGIN VON SABA". BRÜSSEL, THÉATRE DE LA MONNAIE, 1863
(AUS DER LEIPZIGER ILLUSTRIERTEN ZEITUNG)

mit Recht, dass z. B. in Molières Lustspielen die Männer in allen Moden des 18. Jahrhunderts, die Damen aber stets in der neuesten Mode des Tages auftreten. Das war auch in London so, wo Tieck 1817 „Othello" in moderner Husarenuniform spielen sah und ebenso in Deutschland. Die berühmte Schauspielerin Friederike Unzelmann-Bethmann trat 1801 in Weimar als Maria Stuart auf, aber sie missfiel, weil ihr Anzug zu modisch war. Wenn manche Theaterdirektoren, wie z. B. Goethe, gar keinen Wert auf die Kostüme legten, so haben doch andere mit Recht grossen Anstoss an diesen Zuständen genommen. Zu diesen gehörte der Hoftheater-Intendant Graf Brühl in Berlin. Er wollte, wie er sich ausdrückt, „etwas Kunstgerechtes aufstellen, wo bisher nur Willkür, Eigensinn oder verjährte Vorurteile walteten und in Hinsicht auf Kostüme dem kunstgewöhnten Auge die Wahrheit" bieten. Er hat 1819 beginnend in einer Reihe schön ausgestatteter Hefte die Kostüme veröffentlicht, die er für die Berliner Bühnen, die ihm unterstanden, anfertigen liess und dadurch ganz sicher zur Hebung des Geschmackes beigetragen. Ohne zu untersuchen, ob diese Kostüme wirklich alle ganz echt sind, muss man zugeben, dass sie wenigstens einheitlich sind, was an und für sich schon ein Schritt zur Besserung war. Die Reform des Grafen Brühl, wenn man sein Bestreben schon eine Reform nennen darf, fand heftige Gegner, unter anderen in Tieck. Deutschland war durch ihn aber doch weiter gefördert, als die Bühnen der übrigen Länder, die in ihrem Schlendrian fortwurstelten. Richard Wagner z. B. sah 1841 den „Freischütz" auf der Grossen Oper in Paris und schreibt darüber: „Der Fürst mit einigen Grossen seines Reiches trug türkische Tracht, der übrige Teil des Hofes war jedoch chinesisch gekleidet. Alles andere Personal mit auffallender Treue böhmisch."

Einen Punkt seines Programms hat Graf Brühl selbst nicht ausführen können. „Vor allen Dingen ist es ratsam", schreibt er, „die Kostüme nicht durch Annäherung an die eben herrschende Mode wohlgefälliger machen zu wollen". Jeder Kostümkundige aber, der sich heute die Frauentrachten der Brühlschen Bilder ansieht, wird sie sofort richtig „um 1820" zu datieren wissen. Sie können diesen Modecharakter nicht verleugnen. Vielleicht wäre dieses Verlangen auch zu weitgehend. Das

Digitized by Google

OPHELIE IM „HAMLET". KOSTÜM ENTWORFEN VON BIANCHINI FÜR DIE COMÉDIE FRANÇAISE, 1886

Lekain als Dschingis-Khan in chinesischem Kostüm auf, ein Wagestück, das zum Ereignis wurde, und als solches auch seinen Niederschlag in Grimms Korrespondenz gefunden hat. Der Reifrock war gefallen, wenigstens in historisch exotischen Rollen. Das Beispiel der Pariser Bühne wirkte natürlich in weitestem Umkreise. Nach Devrients Angabe wäre eine Aufführung von Elias Schlegels „Hermann", die Kochs Truppe am 6. Oktober 1766 in Leipzig gab, für Deutschland das erste nachweisbare Beispiel von dem Streben auch auf unserer Bühne eine gewisse Kostümtreue heimisch zu machen. Wie weit die Treue ging, bleibe dahingestellt. Wenigstens erschienen Hermann und Thusnelda nicht mehr in Puder und Reifrock. Sehr viel einschneidender wirkte die Uraufführung von Goethes „Götz von Berlichingen" 1773 in Berlin. Den Götz gepudert und in französischem Modekleid zu spielen wäre wohl eine Unmöglichkeit gewesen. So muss in diesem Fall an ein charakteristisches Kostüm gedacht werden. Der Direktor Koch liess es von dem Kupferstecher Meil entwerfen, der auf die spanische Tracht vom Beginn des siebzehnten Jahrhunderts verfiel. Als Rüstung fügte er die Harnische Pappenheimer Kürassiere des Dreissigjährigen Krieges hinzu. Auch das war ganz im französischen Geschmack der Zeit. In Paris war eben Heinrich IV. ausserordentlich populär, in so hohem Grade, dass man am französischen Hofe sogar Versuche machte, die Mode im Sinne der Tracht des ersten Bourbonen zu reformieren. Die Flut der Publikationen, die der „Götz" heraufbeschwor, machte Heinrich ausserordentlich beliebt. Goethe schreibt darüber im „Wilhelm Meister": „Die Ritter, die alten Bürger, die Treuherzigkeit und Redlichkeit, besonders die Abhängigkeit der handelnden Personen wurden mit grossem Beifall aufgenommen. Jedermann sah sich nun, wie er bald in Heinrich jede Schauspielerin, wie sie mit steifen stehenden Kragen ihre Deutschheit produzieren werde."

Das spanisch Mittelalterliche, das zur Änderung des nun feststehenden Bühnenkostüms kam von der Antike her, Mode des Tages, wenn Mühe haben, das, was Rokoko zu unterscheiden Kleinigkeiten der Schnürleib, Stö rock blieben. von Pygmalion Umrissen du das tändeln den streng Römertu weiteren Tribun Leinen Statue Haar

das k An tra

…, FIGURINEN. BERLIN, KOMISCHE OPER

…rsett derselben
…h der Kostüme
… wäre wirklich zu
…des Idealkostüm für
…ständnissen an Treue
…rgeboten werden, vor-

…n, als Karl Scheffler an die-
… der modernen Bühnenkunst
…ich Peter Behrens, dass es un-
… der Bühne der Natur möglichst

nahekommen zu wollen. Die Beschränkung, die der Künstler da in bezug auf das Dekorationswesen forderte, ist auch auf die Kostüme auszudehnen. Wenn man, wie Scheffler, unseres Erachtens mit Recht, behauptet, mit zwei Dutzend Dekorationen sämtliche grossen Tragödien spielen kann, so liesse sich auch mit einer beschränkten Anzahl von Idealkostümen auskommen. Ganz echt wird das Kleid aus tausend Gründen niemals wirken, es genügt, wenn es zur Charakterisierung beiträgt und ungefähr die Zeit andeutet, in der das Stück spielt. In

Digitized by Google

Auge ist eine gewisse Linie an seinen Zeitgenossinnen zu sehen gewöhnt, es stutzt unwillkürlich, erblickt es sie auf der Bühne in anderen Umrissen. Zwischen 1840 und 1870 glich die Frau einer Glocke, kein Theaterbesucher sah sie jemals anders, also war es nur natürlich, dass Christine Enghaus in den „Nibelungen" die Krinoline anlegte, die Jachmann-Wagner als Ortrud sie nicht entbehren wollte. Als die Oper „Herkulanum" von Felicien David

KARL WALSER, EIN SCHMUGGLER AUS „CARMEN". BERLIN, KOMISCHE OPER

1861 in Paris zum ersten Mal gegeben wurde, trugen all die Römerinnen Krinolinen. Der künstlerische Genuss wurde dadurch nicht beinträchtigt, denn es ist damals sicher niemand etwas darüber eingefallen, während die Schauspielerinnen ohne Krinoline einen so ungewohnten Anblick dargeboten hätten, dass das Befremden darüber den Zuschauer nicht hätte zur Ruhe kommen lassen. So gab man selbst den Hohenpriestern in Gounods „Königin von Saba" 1863, denselben ehrwürdigen Männern in Berlioz' „Trojanern" 1867 Reifen unter ihre langen Kleider, was nur uns heute auffällt, während es in jenen Jahren sicher gar nicht in das Bewusstsein der Hörer gedrungen ist. Stilechtheit auf der Bühne ist erfreulich, aber nicht notwendig. Die Meininger haben sie auf die Spitze getrieben, erzählt doch Max Grube, dass es bei Macbeths Königsmahl sogar essbare Teller aus Kommissbrot gab, weil der herzogliche Regisseur einmal gelesen hatte, man habe zu jener Zeit in Schottland statt von Geschirr von Brotscheiben gegessen und diese schliesslich mitverzehrt. Das Meininger Hoftheater hat die Ansprüche an Stilechtheit der Kostüme, Requisiten und Dekorationen allerorten sehr gesteigert und den Grundsatz der absoluten Kostümtreue soweit zur Geltung gebracht, dass man schon beginnt Gustav Freytag und seine Lustspiele im Kostüm jener Zeit zu spielen. Dabei gewinnt es doch kaum eine Schauspielerin über sich, die

Digitized by Google

KARL WALSER, FIGURINEN. BERLIN, KOMISCHE OPER

Kleider alten Zeit auch über dem Korsett derselben anzulegen. So entsteht hinsichtlich der Kostüme immer ein falsches Bild und es wäre wirklich zu erwägen, ob nicht ein dauerndes Idealkostüm für die Bühne den halben Zugeständnissen an Treue und Echtheit, die uns jetzt dargeboten werden, vorzuziehen sei.

Vor mehreren Jahren, als Karl Scheffler an dieser Stelle das Problem der modernen Bühnenkunst behandelte, äusserte sich Peter Behrens, dass es unkünstlerisch sei, auf der Bühne der Natur möglichst nahekommen zu wollen. Die Beschränkung, die der Künstler da in bezug auf das Dekorationswesen forderte, ist auch auf die Kostüme auszudehnen. Wenn man, wie Scheffler, unseres Erachtens mit Recht, behauptet, mit zwei Dutzend Dekorationen sämtliche grossen Tragödien spielen kann, so liesse sich auch mit einer beschränkten Anzahl von Idealkostümen auskommen. Ganz echt wird das Kleid aus tausend Gründen niemals wirken, es genügt, wenn es zur Charakterisierung beiträgt und ungefähr die Zeit andeutet, in der das Stück spielt. In

Digitized by Google

Auge ist eine gewisse Linie an seinen Zeitgenossinnen zu sehen gewöhnt, es stutzt unwillkürlich, erblickt es sie auf der Bühne in anderen Umrissen. Zwischen 1840 und 1870 glich die Frau einer Glocke, kein Theaterbesucher sah sie jemals anders, also war es nur natürlich, dass Christine Enghaus in den „Nibelungen" die Krinoline anlegte, die Jachmann-Wagner als Ortrud sie nicht entbehren wollte. Als die Oper „Herkulanum" von Felicien David

KARL WALSER, EIN SCHMUGGLER AUS „CARMEN". BERLIN, KOMISCHE OPER

1861 in Paris zum ersten Mal gegeben wurde, trugen all die Römerinnen Krinolinen. Der künstlerische Genuss wurde dadurch nicht beinträchtigt, denn es ist damals sicher niemand etwas darüber eingefallen, während die Schauspielerinnen ohne Krinoline einen so ungewohnten Anblick dargeboten hätten, dass das Befremden darüber den Zuschauer nicht hätte zur Ruhe kommen lassen. So gab man selbst den Hohenpriestern in Gounods „Königin von Saba" 1863, denselben ehrwürdigen Männern in Berlioz' „Trojanern" 1867 Reifen unter ihre langen Kleider, was nur uns heute auffällt, während es in jenen Jahren sicher gar nicht in das Bewusstsein der Hörer gedrungen ist. Stilechtheit auf der Bühne ist erfreulich, aber nicht notwendig. Die Meininger haben sie auf die Spitze getrieben, erzählt doch Max Grube, dass es bei Macbeths Königsmahl sogar essbare Teller aus Kommissbrot gab, weil der herzogliche Regisseur einmal gelesen hatte, man habe zu jener Zeit in Schottland statt von Geschirr von Brotscheiben gegessen und diese schliesslich mitverzehrt. Das Meininger Hoftheater hat die Ansprüche an Stilechtheit der Kostüme, Requisiten und Dekorationen allerorten sehr gesteigert und den Grundsatz der absoluten Kostümtreue soweit zur Geltung gebracht, dass man schon beginnt Gustav Freytag und seine Lustspiele im Kostüm jener Zeit zu spielen. Dabei gewinnt es doch kaum eine Schauspielerin über sich, die

Digitized by Google

KARL WALSER, FIGURINEN. BERLIN, KOMISCHE OPER

Kleider alten Zeit auch über dem Korsett derselben anzulegen. So entsteht hinsichtlich der Kostüme immer ein falsches Bild und es wäre wirklich zu erwägen, ob nicht ein dauerndes Idealkostüm für die Bühne den halben Zugeständnissen an Treue und Echtheit, die uns jetzt dargeboten werden, vorzuziehen sei.

Vor mehreren Jahren, als Karl Scheffler an dieser Stelle das Problem der modernen Bühnenkunst behandelte, äusserte sich Peter Behrens, dass es unkünstlerisch sei, auf der Bühne der Natur möglichst nahekommen zu wollen. Die Beschränkung, die der Künstler da in bezug auf das Dekorationswesen forderte, ist auch auf die Kostüme auszudehnen. Wenn man, wie Scheffler, unseres Erachtens mit Recht, behauptet, mit zwei Dutzend Dekorationen sämtliche grossen Tragödien spielen kann, so liesse sich auch mit einer beschränkten Anzahl von Idealkostümen auskommen. Ganz echt wird das Kleid aus tausend Gründen niemals wirken, es genügt, wenn es zur Charakterisierung beiträgt und ungefähr die Zeit andeutet, in der das Stück spielt. In

Digitized by Google

diesem Sinne sind die Figurinen entworfen, die Karl Walser für „Hoffmanns Erzählungen", „Carmen", „Figaros Hochzeit", Nestroysche Possen; Slevogt für die „Lustigen Weiber"; Corinth für „Minna von Barnhelm", „Hamlet"; Stuck für das klassische Repertoire ausgeführt hat. Der Kostümkundige wird sie zwar nicht ganz echt finden und sie verlieren wahrscheinlich auf dem Wege durch die Schneiderwerkstatt noch mehr von dieser Eigenschaft, aber sie spiegeln den Zeitcharakter in Umriss und Linienführung, sie geben dem Gedanken des Dichters plastische Resonanz, genügend, um ihn zur Wirklichkeit werden zu lassen.

Die neuen Wege, die Reinhardts Bühnenkunst eben jetzt einschlägt, indem sie das Licht zum formgestaltenden Element der Szene erhebt und aus ihm ihre Wirkungen zieht, werden, wie sie geeignet sind, das Dekorationswesen von Grund auf zu ändern, auch das Kostümproblem in ganz neuem Sinne lösen können.

KARL WALSER, KOSTÜMENTWURF FÜR DIE OPER „BOHÈME"
BERLIN, KOMISCHE OPER

Digitized by Google

KARL SPITZWEG, BOOT IM STURM
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

WILHELM TRÜBNER †

Diesem Nachruf für Wilhelm Trübner, der am 20. Dezember im siebenundsechzigsten Lebensjahre gestorben ist, hätten wir gern ein Selbstbildnis vorangestellt. Es giebt aber keines, das von dem reifen Manne eine lebendige Vorstellung vermitteln könnte. Trübner hat sich zweimal als Einundzwanzigjähriger gemalt, dreimal als Soldat und ein paarmal auch in den Jahren 1876 bis 1878. Zwanzig Jahre später hat er sich in einer Rüstung gemalt und 1901 endlich zu Pferde. Alle diese Selbstbildnisse geben aber nicht den Menschen Trübner von seiner geistigen Seite; bei allen ist die eigene Erscheinung dem Künstler nur ein Vorwand gewesen, rein malerische Probleme zu lösen. Das Optische hat ihn interessiert, nicht das Geistige. Das ist bezeichnend. Wie Trübner sich selbst als Porträtist gegenüberstand, so stand er allen Erscheinungen der Natur gegenüber. Für das Geistige und Beseelte der Natur hatte er kein Organ; darin war er unempfindlich. Er war weder Dichter noch Stimmungsmensch, er war nichts weniger als ein geistiger Ergründer. Durch seine ganze Malerei geht eine gewisse seelische Gleichgültigkeit. Zugleich aber hatte er einen ungewöhnlichen Malersinn, eine genialische Malerempfindlichkeit für das Optische, für die Struktur von Licht und Schatten, von Ton und Farbe, von Linie und Form; im Optischen war sein Auge schöpferisch und seine Hand gehorchte auf's getreueste dem zerlegenden und wiedervereinigenden Auge. Diese einseitige Anlage hat es gemacht, dass Trübner ein moderner Meister des Stillebenhaften geworden ist. Ein Stillebenmaler im weitesten Sinne, denn es herrschen in seinem Lebenswerk der Mensch und die Landschaft vor; ein Stillebenmaler, weil ihm alle Natur unter dem flächig malenden Breitpinsel unversehens zu einem schönen lebendigen Arrangement wurde, weil alle Motive — das Bildnis und die Landschaft, eine Gigantenschlacht und ein Parisurteil — nur gewählt erscheinen, um Objekte einer wunderschönen Tonigkeit zu werden. Leibl konnte mit einem gewissen Recht sagen: „ich male was ich sehe, da ist die Seele ohnehin dabei.“ Trübner hätte so nicht sprechen dürfen. Leibl war ein sehr objektiv gerichteter Geist, vor der Natur hatte er ein Pflichtgefühl ähnlich wie Menzel; darum ist in seinen Bildern wirklich „die Seele“ in gewisser Weise mit abkonterfeit. Trübner ist weit weniger objektiv vor die Natur getreten; er sah die Natur mehr als ein Dekorateur (im höchsten Sinne), er sah sie mehr als Virtuos (wieder im höchsten Sinne). Er machte die Natur einem malerisch hoch

Digitized by Google

kultivierten Geschmack dienstbar und einem ungemein sicheren Handwerk. Nicht einem bewegten und bewegenden Temperament. Stillebenhaft ist Trübners Malerei, weil sie, selbst im leidenschaftlichen Motiv von absoluter Ruhe ist. Wenn ein Maler wie Courbet sogar in seinen Früchtestilleben noch dramatische Auffassung der Natur verrät, so bekundet Trübner selbst in einer Darstellung sich prügelnder Knaben ein unzerstörbares Phlegma.

In diesen Grenzen ist Trübner der neuen deutschen Malerei ein vorbildlicher Meister geworden. Ungleich, oft eintönig sich wiederholend und mit grossen Leerstellen im Lebenswerk; aber doch ein Meister und ein Vorbild. Einer der Bedeutendsten unter den neueren Malern, neben Leibl und Liebermann, Feuerbach und Marées. Er war eine einfache Natur, einfach bis zur Systematik auf der einen Seite und bis zur Klassizität auf der andern. Die natürliche Beschränkung seiner Natur wurde ihm zur Kraft. Kein anderer ist so ausschliesslich Maler. Es ist für Trübner charakteristisch, dass er niemals gezeichnet hat. Er fühlte, dachte und sprach sich aus nur als Maler, mit dem Breitpinsel das Licht in Farbe verwandelnd, die Farbe im Licht verklärend, die Erscheinung in Flächen zerlegend und sie daraus musivisch wieder aufbauend. Er war weder Erzähler noch Deuter, er war in keiner Weise eine Schwarzweiss-Natur — er war nichts als Maler. Die Eindeutigkeit, Kraft und Ausgiebigkeit des Malertalents aber sind wie ein Wunder. Mit einundzwanzig Jahren schon steht ein Meister fertig da, unbeirrbar nur das ergreifend, was ihm gemäss ist. Und diese Unbeirrbarkeit ist ihm geblieben. Selbst in jener Periode, als die Erfolglosigkeit ihn verführte, Kentauern-, Nymphen- und Amazonenschlachtbilder zu malen und Anschluss an eine Jahrzehntmode zu suchen, blieb er seiner Malweise grundsätzlich treu. Er hat damals schlechte Bilder gemalt, aber er hat nicht untrübnerisch gemalt. Und auch im letzten Jahrzehnt, wenn Trübner Garten- und Seelandschaften oft gar zu fabrikationsmässig heruntergemalt hat, um die Konjunktur zu nützen, ist er sich selber nicht eigentlich untreu geworden. Er war so sehr ein guter Handwerker, dass ihm selbst die gewohnheitsmässige Arbeit von selbst zur Qualität geriet. Als ein Meister-Handwerker wird er darum in der Geschichte der deutschen Kunst seinen Platz behaupten. Nicht als Impressionist oder sonst als ein Vertreter des Zeitgeistes — denn es war in ihm ebensoviel Altdeutsches wie Neudeutsches —, sondern als ein in eine revolutionäre Zeit verschlagener Mann der Werkstatt, nicht eben sehr sicher im Geistigen, nicht immer überzeugend von seiten des Kunstgefühls, unzulänglich oft in der Gestaltung, von höchster Sicherheit und Überzeugungskraft aber in der Organisation der ihm verliehenen Mittel. Es ist möglich, dass Trübners Ruhm zeitweise erschüttert wird, dass die angreifbaren Punkte seines Lebenswerkes von der neuen Generation nun mehr hervorgehoben werden als bisher. Stets aber wird sein Ruf sich von selbst wieder herstellen, weil er in einem Punkte wenigstens vollkommen war und das eine so gethan hat, dass es ein Ganzes zu sein scheint.

Wir begnügen uns mit diesen wenigen Worten. Es ist in diesen Blättern so oft und so viel über Trübner gesprochen worden, dass die ausführliche Würdigung schon vorweggenommen erscheint. Es wird von dem Künstler auch weiterhin noch oft die Rede sein, weil er als Lebendiger fort und fort durch die deutsche Kunst dahingehen wird.

Karl Scheffler.

RODIN †

Vermutlich wird man später einmal Rodin als den Inbegriff der Plastik des neunzehnten Jahrhunderts werten. Die Individualität, die sich durchsetzt im Kampfe gegen die bisher gültigen Stilgesetze: das mag schicksalhaft für die Kunst dieser Epoche erscheinen. Zu einer Zeit, wo der Klassizismus alleinherrschend war, wo man von der Skulptur stillschweigend einen Zusammenhang mit architektonischen Gebundenheiten verlangte, kam ein Mann, der, so schien es, nur aus seiner Seele und seiner Empfindung heraus Statuen machte, die, wenn man sie nicht als Seelenausdruck empfand, überhaupt keine Existenzberechtigung hatten, die nicht so standen wie die Geschöpfe der Griechen stehen und die in Architekturräumen ungeheuer schwer aufzustellen waren. Sein „Viktor Hugo", eine Versteinerung des Augenblicks der Inspiration (also: Literatur), sein „Balzac" eine Grimasse, pathetisch und grotesk wie eine Tuschzeichnung von Daumier, seine „Bürger von Calais" ein missglücktes Denkmal ohne Zusammenhang und noch dazu bestimmt, zu ebener Erde, ohne Sockel, aufgestellt zu werden, so dass man wie vor Gespenstern davonläuft; und sein „Höllentor" ein Fragment aus tausend Einzelheiten zusammengesetzt — das war ein bischen viel für die Konvention und man versteht, dass die Anerkennung für ihn sehr spät kam. Dann kam sie und wurde zum Weltruhm. Und heute gilt das, was er gebracht hat, bereits wieder als überwunden. Wir, unsre Bildhauer, wollen etwas andres, sie wollen Statik und Masse, Umriss und Rhythmus. Sie wollen mehr als Impression. Aber was Rodin gebracht hat, ist dennoch unsterblich, wie jede Revolution, die auf das Natürliche ausging. Rodin brachte eine Beseelung der

Digitized by Google

Form und eine Monumentalisierung des Charakteristischen, die sich nicht wieder hinwegdenken und hinwegdisputieren lassen aus der modernen Kunst. Weil er vor der Welt der Körper Erlebnisse empfand, wie sie seit der Gotik und Michelangelo kein Mensch in dieser Stärke mehr empfunden hatte, sah er in der Plastik Dinge, die uns verloren schienen. Er sah die Bewegung der plastischen Form und der plastischen Oberfläche im Licht, und weil er in seinem Verhältnis zur Natur sich ausserdem ein ungeheures Können erworben hatte, schuf er gelegentlich Dinge, die an die tiefsten seelischen Geheimnisse rühren, so tief manchmal, wie sie nur Rembrandts Geschöpfe ausdrücken. Vor seinen Werken ist es nicht Phrase und banaler Naturalismus, wenn man von ihm sagt: sein Stein, seine Bronze „lebt". Was zunächst nur auf den Umriss komponiert scheint, was, wenn man nicht den richtigen Blickpunkt findet, wirr und verzwickt aussieht, enthüllt sich schliesslich als Plastik im besten Sinne, als heimlich gesetzmässiges Spiel zwischen Last und Schweben, als Gleichgewicht aller Elemente, die in die Tiefe versinken und aus der Tiefe herausstreben. Und dieser Formenreichtum, der ein wohl empfundenes System ist, wird in allen seinen Teilen so von einer einheitlichen Gesamtempfindung beherrscht, dass der Betrachter willenlos hineingezogen wird in den Strudel der Kräfte und dieses Hineingezogenwerden als Teilnehmen an den Schwingungen der Seele empfindet. Dergleichen Wirkungen der Plastik gab es im neunzehnten Jahrhundert nicht und diese Beseelung der plastischen Materie macht Rodin unsterblich. Dass er an Äusserlichkeiten bisweilen scheiterte, ändert hieran so wenig wie die Thatsache, dass er durch viele Schulen hindurchgegangen ist, dass er bald den Gotikern und bald Carpeaux, dass er den Asiaten und Michelangelo und den Ägyptern ähnlich sieht. Das Wesentliche bei ihm ist doch immer neu, immer er selber. Er hat von den Griechen, vor einem Abguss des „Diadumenos" von Polyklet, das Geheimnis der Kurven im Aufbau gelernt. Aber er denkt, wenn er an einer Statue arbeitet, nur daran, wie er der Oberfläche die Frische der Bewegung erhalten kann. Carpeaux hat er zu Ende gedacht, und von einem einfachen Steinmetzen hat er das Geheimnis der Modellierung gelernt, das er in dem schönen Satz formuliert: „Man muss die Modellierung auffassen als die Spitze einer aus der Tiefe des Steins auf den Beschauer zukommenden Bewegung." Das alles, wo und was er gelernt hat, sind Äusserlichkeiten. Die seelische Erschütterung aber, die von den Charakteren der „Bürger von Calais" ausgeht, die unheimliche greifbare Symbolisierung eines Gedankens im „Viktor Hugo", das erregende Pathos des „Balzac", das diesen ganzen dämonischen Menschen umschreibt, und diese Flut von Bewegung, in der seine Statuen stehen, und diese sichere Gegenwart, in der seine Bildnisse leben — alles dies ist über alle Richtungen und Stilwechsel hinaus unvergänglich, weil es Äusserung einer grossen, stark empfindenden Persönlichkeit ist. Emil Waldmann.

ANSELM FEUERBACH, PASTORALE
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

KARL BUCHHOLZ, WALDBACH
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

UNSTAUSSTELLUNGEN

HAMBURG

Ausstellung moderner Malerei aus Hamburger Privatbesitz in der Kunsthalle zu Hamburg.
Veranstaltet vom Frauenbund zur Förderung bildender Kunst.

Man hat nicht allzu oft Gelegenheit, eine geschlossene Vorführung des Schaffens der jüngsten deutschen Kunst zu sehen, und aus diesem Grunde ist die Ausstellung, die im November in der Hamburger Kunsthalle stattfand, besonders dankenswert und lehrreich gewesen.

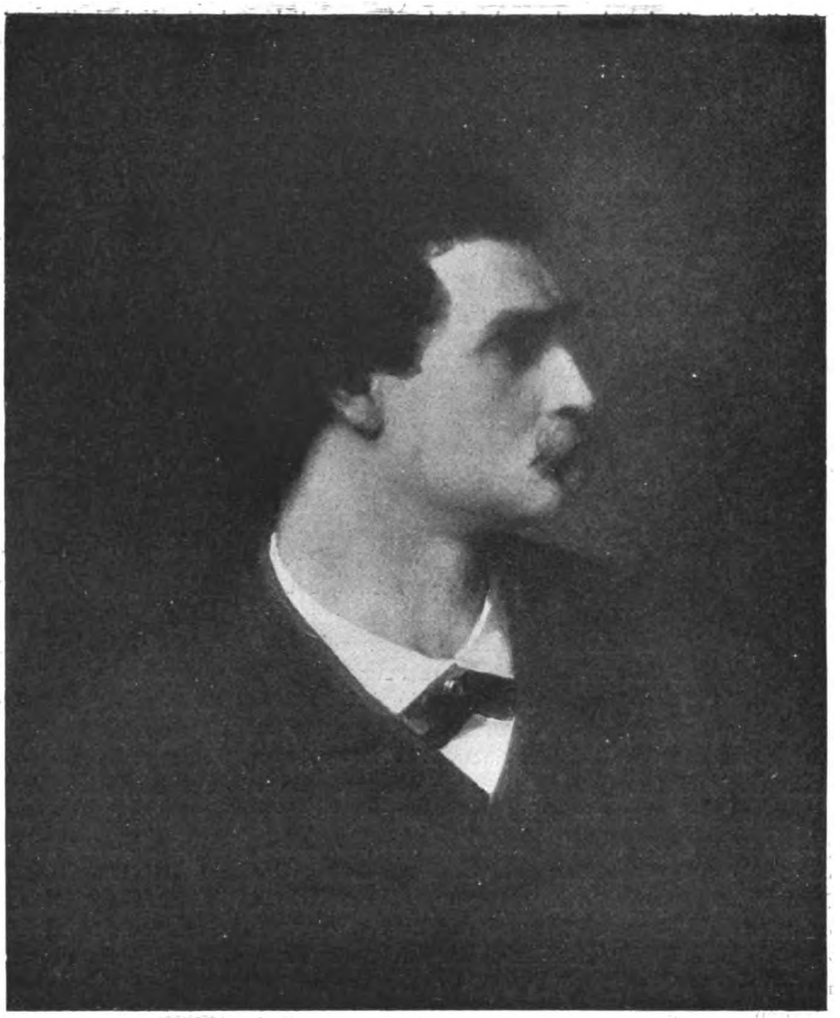
Zunächst war es eine grosse Überraschung, dass in Hamburg ein derartig lebendiger Sinn für das Schaffen der Jungen und Jüngsten verbreitet ist und dass es möglich war, nur aus Hamburger Privatbesitz einen, wenn auch nicht lückenlosen und erschöpfenden, so doch immerhin ausreichenden Überblick über die jüngere Malerei zu geben. Man glaubte, dass das Interesse der Hamburger für Kunst mit Liebermann und Kalckreuth aufgehört habe und wusste eigentlich nicht, dass plötzlich Hamburg in seiner privaten Sammelthätigkeit mit an erster Stelle der deutschen Städte genannt werden muss. Die Gründe für diese offenbar ganz im stillen vor sich gegangene Entwicklung sind mehrfacher Art. Zunächst ist es wohl das Vorhandensein einer kleinen Schar jüngerer Künstler wie Nölken, F. Friedrich, Ahlers-Hestermann und andere, die sich entschlossen auf den Boden der Weiterentwicklung gestellt haben; dann aber auch die Wirksamkeit einiger von dieser Kunst begeisterter Amateure, unter denen vor allen Dr. Gustav Schiefler, der Herold für Munch und Nolde, und Fräulein Dr. Rosa Schapire, der gute Geist des Frauenbundes, die treibenden Kräfte sind.

Dass gerade die Kunsthalle ihre Räume für diesen aktuellen Zweck zur Verfügung gestellt hat, scheint ein gutes Zeichen dafür, dass sie entschlossen ist, auch künftig mit der Jugend zu gehen. Wünschen wir ihr, dass sie hierbei stets die so notwendige Förderung der Privatleute finden möge.

Man muss die Erzeugnisse der jüngeren Richtung

Digitized by Google

für sich allein und möglichst im geschlossenen Aufmarsch ansehen, um ihnen gerecht zu werden Hin und wieder ein paar moderne Bilder irgendwie und irgendwo ausgestellt sagen gar nichts und verwirren nur. Entweder sie schreien den Impressionismus mit ihrer lauten Sprache nieder, oder sie wirken neben ihm roh und barbarisch. Erst wenn man einen ganzen Saal von Expressionisten zusammensieht, oder noch besser mehrere Säle, findet man das geistige Gleichgewicht, um die Ausdruckskraft dieser Dinge rein und naiv aufzunehmen. Es muss so ähnlich gewesen sein, als Manet ausstellte. Ein Bild von ihm zwischen Bildern von Meistern der Barbizon-Schule hat sicher im Jahre 1863 wie eine Katastrophe gewirkt. Erst wenn man die Impressionisten in corpore sah, fügte sich das, was wie Revolution aussah, zu Harmonie und Schönheit. Die Bremer Kunsthalle besitzt seit Jahren eine sehr gute Landschaft von Heckel, jene Kanalansicht, die bei ihrer ersten Ausstellung in der Sezession solches Aufsehen machte. Das Bild kann noch immer nicht in der Galerie ausgestellt werden, weil ihm die gleichgesinnte Nachbarschaft einstweilen fehlt.



FERDINAND KELLER, BILDNIS FEUERBACHS, 1874
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Die Hamburger Ausstellung umfasst rund 170 Nummern und es war ein sehr glücklicher Gedanke, nicht nur die Jüngsten zu Worte kommen zu lassen, sondern auch ihre Ahnen vorzuführen. Diese Ahnen sind Edward Munch, van Gogh und Hodler. Cézanne hat die Ausstellungsleitung fortgelassen, und man kann ja darüber zweifelhaft sein, ob in ihm mehr Klassisches oder mehr Modernes steckt. Als allgemeine Feststellung erscheint aber für die Frage der Deszendenz wichtig, dass die Anregung, die von Cézanne für Deutschland ausgegangen ist, nicht zu derartig starker Kraft wurde wie die Anregung, die von den germanischen Vätern der Bewegung, von Munch und van Gogh, ausgeht. Auch für Frankreich ist Cézanne ein erratischer Block, der nur umgangen, nicht aber fruchtbar gemacht werden kann. Was Vlamink und Friesz, sowie kleinere Geister, wie etwa Herbin und Camoin, aus Cézanne weiterentwickelt haben, ist schliesslich nicht als schöpferische Kunst zu bezeichnen. Viel wichtiger wäre Matisse, der aber in Hamburger Privatbesitz nicht vertreten ist. Nauen verdankt schliesslich dieser Lehre seine schönsten Wirkungen und trotzdem Weissgerber wohl mit einem seiner allerbesten Bilder, dem Jeremias, vertreten ist, wird man das Gefühl von einer gewissen Unreife und Unselbständigkeit auch bei ihm nicht los.

Die Hamburger Gruppe hat ebenfalls noch Beziehungen zu Paris. Ein Stilleben von Fritz Friedrichs von einer glühenden Leuchtkraft der Farben, einige Arbeiten von Ahlers-Hestermann, mehrere Landschaften von dem gefallenen Rosam, um nur die wichtigsten zu nennen, zeigen, zu welcher Höhe eine kultivierte Niveaukunst entwickelt werden kann. Wenn das allgemeine Bild, das die Hamburger Ausstellung vorführt, nicht trügt — und ich glaube nicht, dass es trügt — so darf man feststellen, dass das französische

Digitized by Google

Vorbild für die heutige deutsche Malerei wesentliche Bereicherungen kaum noch zu geben hat. Das wirklich Schöpferische kam mit Munch und van Gogh in die Welt des zwanzigsten Jahrhunderts.

Unter den neun Arbeiten von Munch sind ein paar meisterhafte, besonders ein prachtvoller Mädchenakt und eine Komposition von „Mädchen am Meeresstrande", geheimnisvoll im Gefühl und von herrlichem Klang der Farben; besonders zukunftsreich eine kräftige Schneelandschaft und ein grosser Jünglingsakt aus der Zeit der grossen „Badenden Männer". Die vier Bilder von van Gogh sehen ein wenig matt aus, trotzdem ein Blumengarten in Arles dabei ist. Dieses Bild hat den leidenschaftlich bewegten Vortrag, der seine späteren Werke auszeichnet, nur in gebändigter Form, und auch die Farbigkeit wirkt sehr massvoll. Man müsste das Experiment machen, das Bremer „Mohnfeld," oder die „Cypresse im Sturm" oder die „Arlesienne" in diese Ausstellung zu hängen, um sich Rechenschaft darüber abzulegen, ob auch die stärksten Bilder van Goghs in dieser Nachbarschaft heute schon aussehen wie alte Gobelins.

Der Vater des Kubismus, Picasso, fehlt, wenigstens mit kubistischen Bildern. Man möchte beinahe sagen, glücklicherweise, denn einige Figurenbilder der früheren Zeit, besonders der „Holzschnitzer", sind von derartiger Ausdrucksstärke und Farbenschönheit, dass dagegen selbst die berühmte „Violine" nicht aufkommen würde.

Wenn die Genannten als Väter der neuen Bewegung gelten, so ist dies natürlich ganz frei zu verstehen, nicht etwa im Sinne von Lehrern, die Schüler hätten. Von Munch zu Kokoschka, dessen grosse „Windsbraut„ ergreifende Stellen aufweist, aber doch nicht restlos geglückt ist, führen keine Entwicklungslinien, sondern nur Fäden seelischer Verwandtschaft: das gleiche Streben, innere Vorgänge zu unerhörtem mystischem Ausdruck zu bringen. Nolde, dem ein ganzer Saal gehört, hatte zeitweise äusserlich mit Munch zu thun. Bilder seiner letzten Zeit sind nicht vorhanden, sondern meist Landschaften aus früheren Jahren, leidenschaftlich gesehen und farbig sehr stark empfunden. Aber doch nur Vorstufen — man möchte wohl oder übel einige religiöse Bilder von ihm haben, etwa das „Abendmahl", von dem eine Anzahl von Apostelköpfen (in Aquarell) wenigstens eine gewisse Vorstellung giebt. Manchmal hart am Grotesken, aber fast immer von innen heraus lebendig. Allerdings nicht so einfach wie die Aquarelle von Südseeinsulanern, die vielleicht zu Noldes frappantesten Leistungen gehörten.

Das schwierigste Problem der Ausstellung war wohl der Saal mit den Bildern von Schmidt-Rottluff, der ja bei der jüngeren Generation selber als einer der bedeutendsten gilt. Pechstein wirkt neben diesen vulkanischen Ausbrüchen fast eklektisch, Heckel mit seinen Landschaften beinahe ruhig und besonnen (vor allem durch die klare Komposition und die zurückhaltende herbe Koloristik) und Kirchners Strassenbild sozusagen anmutig. Schmidt-Rottluff hat wirklich etwas von einem Barbaren, der alle Form, auch die organische, zertrümmert und sich an glühenden Farbströmen berauscht. Aber es giebt doch zu denken, dass in seinen Bildern, die anfangs so stürmisch aussehen, alles so merkwürdig geordnet ist, dass klare Beziehungen zwischen Raum und Farbe herrschen, besonders in den Landschaften. Vielleicht ringt sich die ordnende Kraft durch, sodass später einmal die Verrenkungen des Organischen nicht mehr nötig sind und dann, bei grösserer Ruhe, diese erschreckende Armut, an der seine Bilder leiden, überwunden wird. Die Ausdrucksstärke des Erlebnisses, die kraftvoll und einfach hingesetzten Farben und diese rigorose Gliederung hat meines Erachtens heute schon etwas Stereotypes. Die malerische Sensibilität, die etwa Jawlensky in seinem vielleicht etwas zu blendenden Mädchenbildnis zeigt, fehlt Schmidt-Rottluff. Wer aber so stark sinnlich arbeitet wie er, müsste sie doch erwerben. Suggestive Kraft allein tut es nicht, solcher Reiz versagt sehr bald.

Franz Marc neigt sich in seinen beiden Bildern, besonders den glänzend komponierten Pferden, zum rhythmischen Kubismus hin und verbindet starke Charakteristik, lebendiges Naturerfassen und ausdrucksvolle Farbigkeit mit folgerichtiger Organisierung der Bildfläche, ohne doch auf diesem Gebiet das Letzte zu geben was er an Abstraktion zu geben hatte. Der „Mandrill" dem die Hamburger Kunsthalle erworben hat, ist vielleicht die letzte reifste Leistung seiner Kunst.

Das seelisch grösste Erlebnis bot ein Bild der im Jahre 1908 verstorbenen Frau Paula Modersohn-Becker, die doch eine der stärksten Persönlichkeiten der jüngeren Kunst gewesen ist. In manchen Dingen vielleicht masslos und zügellos, wie denn jugendliche Entdecker ja ihre Flagge gern etwas auffällig zeigen. Aber in den meisten Dingen grossartig und von einer Stärke der Persönlichkeit, der nur sehr wenige der Lebenden dieser Generation etwas Gleiches entgegenzusetzen haben. Dieses Bild „Mutter und Kind" erschüttert. Die Frau ist hingekniet auf ein weisses Rund am Boden, niemand weiss, was dieses Rund bedeutet, es ist aber auch gleichgültig. Die Stimmung der Luft, unter grünem Himmel und vor tiefgrünen Pflanzen klingt wie Musik und das Ganze hat etwas Ergreifendes, wie Erlebnisse in Träumen mit plötzlichen Mondscheinvisionen, unwirklich, wie im Zauberlicht. Eine derart tiefe Innerlichkeit und eine solche Grösse lebt in diesem Werk als Vision, dass durch diesen visionären Charakter der Gegenstand die Bedeutung von etwas unbedingt Symbolischem und Weltgütigem annimmt.

✲

BERLIN

Fritz Gurlitt hat die vierte Ausstellung von Werken deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts

Digitized by Google

HANS THOMA, STURM IM WIESENGRUND
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

eröffnet. Wie in den früheren Ausstellungen, sind wieder eine Reihe wertvoller Bilder vorhanden, die bisher noch kaum bekannt waren und die als Entdeckungen angesprochen werden müssen. Es sind dieses Mal vor allem Arbeiten von Karl Buchholz, Louis Eysen, Anselm Feuerbach, A. Friedrich (einem Sohn Caspar Friedrichs), K. Hausmann, Ferd. Keller, Karl Spitzweg und Hans Thoma. Einige dieser Bilder, denen eine gewisse historische Bedeutung zukommt, bilden wir hier ab. Die Idee in dieser Weise bisher Unbekanntes aufzusuchen, es dem Publikum vorzuführen und es damit zugleich dem öffentlichen Besitz einzureihen, ist so glücklich, dass man wünschen möchte, sie über die Kriegszeit hinaus wirksam zu sehen. —

✲

Im *Künstlerhaus* hatte Julian Klein-Diepold eine Anzahl seiner Bilder ausgestellt. Dieser Künstler hat bis kurz vor dem Krieg in Italien gelebt, wo er den Anschluss an das deutsche Ausstellungswesen fast ganz verloren hat. Und im Kriege hat er diesen Anschluss auch nicht gefunden, so dass er eigentlich abseits von Künstlervereinigungen und Interessentengruppen zu schaffen gezwungen ist und sich nur wenig hat zur Geltung bringen können. Er verdient aber nicht so in der Dunkelheit zu leben, denn er ist ein ernster und geistreicher Landschafter, der in jeder Vereinigung talentvoller neuerer Maler eine gute Figur machen würde. Er bemüht sich um malerische Freiheit und Breite, ohne seinem sich bescheidenden Naturalismus aber mehr zuzumuten, als er hergeben kann. Seine Kunst ist sympathisch um ihrer richtigen Selbsteinschätzung willen und weil zwischen Wollen und Können kein Missverhältnis ist. Es wäre durchaus wünschenswert seine Bilder in Zukunft in den Jahresausstellungen der Freien Berliner Sezession regelmässig zu sehen, es wäre nur Gerechtigkeit, wenn das Publikum diesem Künstler mit Interesse begegnete. K. Sch.

✲

Digitized by Google

PIETER BRUEGEL, DAS SCHLARAFFENLAND
SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN

CHRONIK

KARL VOLL †

Am 25. Dezember starb in München Karl Voll im **einundfünfzigsten Lebensjahr.** Ein ungewöhnlich **begabter Hochschullehrer,** ein scharfer Kritiker von sehr **selbständigem Urteil, ein** feinsinniger Sammler ist mit **diesem klugen Unterfranken** dahingegangen. Ehe Wölfflin **und Tschudi nach München** kamen, hat er nicht nur als **Kunstphilologe, sondern** als warm und unmittelbar **empfindender Mensch,** der stets den Kontakt mit dem **Kunstwerk bewahrte, für** künstlerische Qualität seinen **Hörern und den Lesern** seiner Kritiken in der „Allgemeinen Zeitung" **die** Augen geöffnet, für gute Kunst **und künstlerischen Fortschritt** gekämpft, gegen Lenbach und für Slevogt gestritten. Von seinen wissenschaftlichen Leistungen, vor allem auf dem Gebiete der altniederländischen Malerei soll hier weniger die Rede sein, als davon, dass er stets zu allem entschieden Stellung genommen hat. Schoss er auch oft übers Ziel hinaus und hat er sich auch gar manchesmal geirrt, so bleibt es doch sein Verdienst, sich und seinen Schülern den Sinn für wahre Meisterleistung gewahrt und geschärft zu haben. In diesen Blättern hat er für seine Lieblinge auf dem Gebiete der Graphik des neunzehnten Jahrhunderts und für junge Talente, für Pocci, wie für Daumier und Doré, für Schwind, wie für Preetorius, in der ihm, bei solchen Gelegenheiten eigenen, gemütlichen und liebenswürdigen Art geworben. A. L. M.

Digitized by Google

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Zur Auktion von Kaufmann. Berlin 4.—6. Dezember. Auktionshaus am Kurfürstendamm.*

Einige Wochen vor der Auktion hatte Wilhelm von Bode dem „Tag" einen Aufsatz über „Bilderpreise und Kriegsgewinner" geschrieben. Die Behauptung, dass die Kriegsgewinner die Schuld trügen an den fortwährend steigenden Bilderpreisen, liegt so nahe und ist so verbreitet, dass sie sicher falsch ist. Wer ist eigentlich ein Kriegsgewinner? Krupp? Sicher. Eduard Arnhold? (Kohle). James Simon? Eduard Simon? (Baumwolle). Ganz gewiss. Einer von ihnen hat neulich zwölf Millionen Kriegsgewinnsteuer bezahlt. Fast alle unsre alten Sammler haben auch während des Krieges viel Geld verdient, weil sie in den Kreisen zu Hause sind, wo eben viel Geld verdient wird und wenn sie für ihre Kunstsachen, die sie seit Jahren und Jahrzehnten lieben, heute das Doppelte und mehr bezahlen als früher, so thun sie das nicht aus Eigensinn, sondern weil alles teurer geworden und weil das Geld weniger wert ist. Unter den Sammlern, die bei der Auktion von Kaufmann auffielen, ist wohl nur einer, dessen grosser Reichtum aus dem Kriege stammt, ein Herr aus Wien; der kauft aber schon auf allen Versteigerungen alter Bilder der letzten Jahre im grossen Stil mit einem ganz bestimmten Geschmack (auf der Auktion von Kaven liess er allerdings den herrlichen Caravaggio für 50000 Mark aus). Also, der Kampf gegen die Kriegsgewinner ist Sport am untauglichen Objekt. Kriegsgewinner, die sonst nichts sind als Kriegsgewinner, Leute, deren Reichtum über Nacht entstanden ist und die vorgestern, im Kultursinne, noch Unterschicht waren, solche Leute kaufen sich keinen Tintoretto oder Rogier van der Weyden. Solche Leute haben noch die Parvenu-Krankheit, die Arroganz, und die kaufen nach „eigenem" Geschmack, an Stellen, wo wir nur sehr selten hinkommen, bei Dahlheim oder in der Friedrichstrasse oder Unter den Linden (aber östliche Hälfte). Jener Bodesche Aufsatz hat, wie alles, was Exzellenz von Bode schreibt, die öffentliche Meinung sehr beeinflusst. Ausserdem hat er praktisch eine unerwünschte Nebenwirkung gehabt: der einzige Mann, der sich als Kriegsgewinner getroffen fühlen konnte und der auch wohl gerne einmal etwas für das Kaiser-Friedrich-Museum gethan hätte, führte diese Absicht nicht aus, sondern liess die 50000 Mark der Münchener Pinakothek zugute kommen. Und selbst angenommen, die grossen Bilderkäufer seien alle einstweilen kulturlose Parvenüs, vom Museumsstandpunkt ist der Kampf gegen sie sinnlos. Es sind ja doch die Reichen von morgen und wovon sollen die Museen denn künftig leben, wenn nicht von den Reichen von morgen? Vom Staat? Der besteuert schon Schenkungen an Museen.

Wenn man in den Zeitungen las, die Bilder der Sammlung von Kaufmann hatten rund acht Millionen gebracht, so war man, besonders wenn man jenen Aufsatz gelesen hatte, geneigt, sich zu empören. Es war eine Kenner-Sammlung von auch kunsthistorisch grossem Wert, ähnlich wie die von John Johnson in Philadelphia; und dass sich in diesen Raub die neuen Reichen geteilt haben sollten, denen einstweilen die Kultur fehlt, diesen Dingen innerlich nahe zu kommen, der Gedanke hatte etwas Deprimierendes für den Kunstfreund. Aber wenn man dann las, wer die Hauptkäufer waren, durfte man sich beruhigen. Es war kaum ein unbekannter Käufer darunter, sondern fast nur die bekannten grossen Namen, und wenn alles, und besonders die Tagespresse, sich ereiferte über die hohen Preise — die einzig Zufriedenen waren die Käufer selber. Dass Herr von Pannwitz seine gewählte Sammlung sehr vorteilhaft bereichern konnte und sich dies fast eine Million kosten liess, dass eine grosse Anzahl von Bildern, besonders von Primitiven, von der Frankfurter Sammlergruppe, zum Beispiel den Herren Henckell und Weinberg, ersteigert wurde, die dem Frankfurter Museum den Hieronymus Bosch jetzt schon schenkten und deren Erwerbungen doch irgendwann einmal im Staedel landen (unter anderen der schöne Bartholomeus-Meister), ist doch an sich nur erfreulich. Und dass Eduard Simon sich auf den Patinir versteifte und ihn für 70000 Mark kaufte, der vor dem Kriege immerhin 30000 Mark wert war, ist ebensowenig ein Kulturverlust wie die Erwerbung des feinen Huber für die Wiener Galerie für 27000 Mark, den die Bremer Kunsthalle so gerne gehabt hätte. Natürlich haben auch die grossen Händler viel gekauft, da sie keine Bildervorräte mehr besitzen. Aber ist der wirklich hervorragende Rogier van der Weyden mit 450000 Mk. wirklich zu teuer, wenn man bedenkt, dass das Frauenbildnis, das Willi Grethor seinerzeit aus Russland besorgte damals, vor zehn Jahren, mit über 100000 Mark als sehr billig galt? Was von diesen Händlerkäufen später einmal ins neutrale Ausland wandert, bleibt abzuwarten. Österreich-Ungarn ist im Kultursinne kein Ausland und die Käufe des Budapester Museums sind nicht verloren. Und die vier Bilder, die das neutrale Ausland gekauft hat, fallen mit einer Ausnahme nicht ins Gewicht. Den Memling kann Deutschland entbehren, da die deutschen Museen Memling haben, das Bildnis von Joost van Cleve notfalls auch, und ein Jammer ist es nur um den Gertgen tot Sin Jans, den der holländische Amateur Onnes entführte. Aber

* Anm. d. Red.: Wichtige Werke aus der Sammlung sind auch abgebildet worden im Jahrg. XIII, Seite 517 und 520.

Digitized by Google

das hätte sich vermeiden lassen und man versteht nicht, wie das Berliner Museum sich diese herrliche „Heilige Nacht", das berühmteste Bild der Sammlung von Kaufmann, entgehen lassen konnte. Da es kein Geheimnis ist, dass bei solchen Gelegenheiten das Berliner Museum von den Versteigerern etwas geschenkt bekommt und zwar keine Kleinigkeit, und da solche Geschenke keine Überraschungen sind, sondern bestimmt geäusserten „Wünschen" entsprechen (das ist beinahe so, wie wenn ein Minister etwas „wünscht"), warum nahm das Museum denn diese "heilige Nacht" nicht? Natürlich muss das Museum selbst am besten wissen, was es am dringendsten braucht und die böhmische „Kreuzigung" ist sicher ein hervorragendes und brillant erhaltenes Bild, und das Männerbildnis von Hans von Kulmbach, das es sich ausserdem noch schenken liess, füllt gewiss eine fühlbahre Lücke glücklich aus. Aber die Volksstimmung erwartete nun einmal, und mit Recht, dass die schöne und berühmte „Heilige Nacht", die alle Besucher der Sammlung als ein Hauptstück kannten und als festen Berliner Besitz ansahen, in Berlin blieb und an das Museum kam. Das war aber auch so ziemlich der einzige Regiefehler, den die Öffentlichkeit zu beklagen hat. Den Nikolas Froment, der nach Wien ging, verschmerzt der Laie viel leichter. — Rembrandt und Frans Hals, Giovanni Bellini und Dürer, Holbein der Jüngere und Tizian waren ohnehin nicht vertreten, und die Cranachs, die Dresden wollte, hat es bekommen, ebenso wie den schönen Holbein den Älteren. Ja, sogar München hat den Breughel bekommen, trotzdem es nur ein Drittel der Kaufsumme aufwenden konnte. Aber da haben Freunde geholfen, und zwar Ausländer. Der bekannte holländische Sammler Lanz, der grosse Chirurg, hatte erfahren, dass München reflektierte und sorgte dafür, dass München das Bild bekam. Er bat die ausländischen Sammler, den Rest zusammenzuschiessen weil es sozusagen erfreulich wäre, in dieser Zeit, wo das neutrale Ausland infolge von Valutafragen in Deutschland so vorteilhaft kaufen könne, auch Deutschland einmal eine kleine Gegenleistung zu erweisen. Die also Angeredeten zahlten und mit ihrer Hilfe und mit Hilfe der Besitzerin kam die Pinakothek in den Besitz eines der wenigen echten Breughel (es giebt keine zwei Dutzend), eines Bildes, das so gut ist wie einige der Wiener Bilder und besser als das Berliner. Diese That von Ausländern verdient, gebührend erwähnt zu werden. Hätten wir das Ausfuhrverbot schon, das im preussischen Landtage angeregt wurde (was hat der preussische Landtag eigentlich damit zu thun? Wäre das nicht Sache des Reichstags? Oder wollen die Herren nicht, dass Preussen Bilder ans Ausland verkauft? Und glauben Sie nicht, dass dann die Verkäufe über München gehen?) — hätten wir also dieses Ausfuhrverbot schon, so wäre diese Schenkung wohl nicht erfolgt. Sicher nicht.

Es war also einmal wieder nicht so schlimm mit der Auktion von Kaufmann wie es von den sensationslüsternen Leuten vorher verbreitet wurde und da Stücke von allgemeiner Weltgeltung in der Sammlung fehlten, da nicht um einen späten Rembrandt, um einen zweifelhaften Lionardo oder um Lenbachs seinerzeit auf so merkwürdige Weise erworbenen Tizian gekämpft wurde, blieb bei der Auktion die erwartete grosse Sensation aus. Die Bilder wurden ausgerufen und die Preise stiegen, weil die Bilder meistens gut waren und die Nachfrage nach Bildern gross ist. Auch dass mässige Stücke durch das Auktionsfieber mit hochgerissen werden, hat heute nichts Überraschendes mehr. Wenn zwei alte Stühle 40000 Mark kosten — das ist eine Sensation, aber eine im schlechten Sinne; nicht, dass es Breughel mit 310000 Mark bezahlt wird. Neu war nur die hohe Schätzung für italienische Primitive, die noch bei der Auktion Moll sehr schwankend gewesen war. Doch hatte man die Konsolidierung der Preise für dieses Gebiet längst erwartet, weil das Stärkerwerden des Interesses für diese Kunst durchaus der geistigen Tendenz der modernen Kunst entspricht. Die Zeiten der Auktion Moll, wo Frankfurt italienische Primitive billig bekam (billig im Verhältnis zu den Schätzungen des internationalen Marktes vor dem Kriege), eben wegen der Unsicherheit der Wertung gegenüber diesen bei uns seltenen Dingen, diese Zeiten konnten natürlich nicht dauern.

Hohe Preise, niedrige Preise, das alles ist natürlich relativ. Wenn heute in Deutschland eine im wesentlichen museal orientierte Bildersammlung, die in einer Zeit angelegt wurde, wo es in Deutschland eigentlich weder Sammlertum noch Kunstmarkt gab, das Vielfache ihres Anschaffungspreises bringt, was müssten dann die ganz grossen, weltbedeutenden Sammlungen auf einer Auktion erst bringen? In dem Augenblick, wo die Galerie Havemeyer in New York unter den Hammer käme, wären die Kaufmannschen Millionen vergessen.

E. Waldmann.

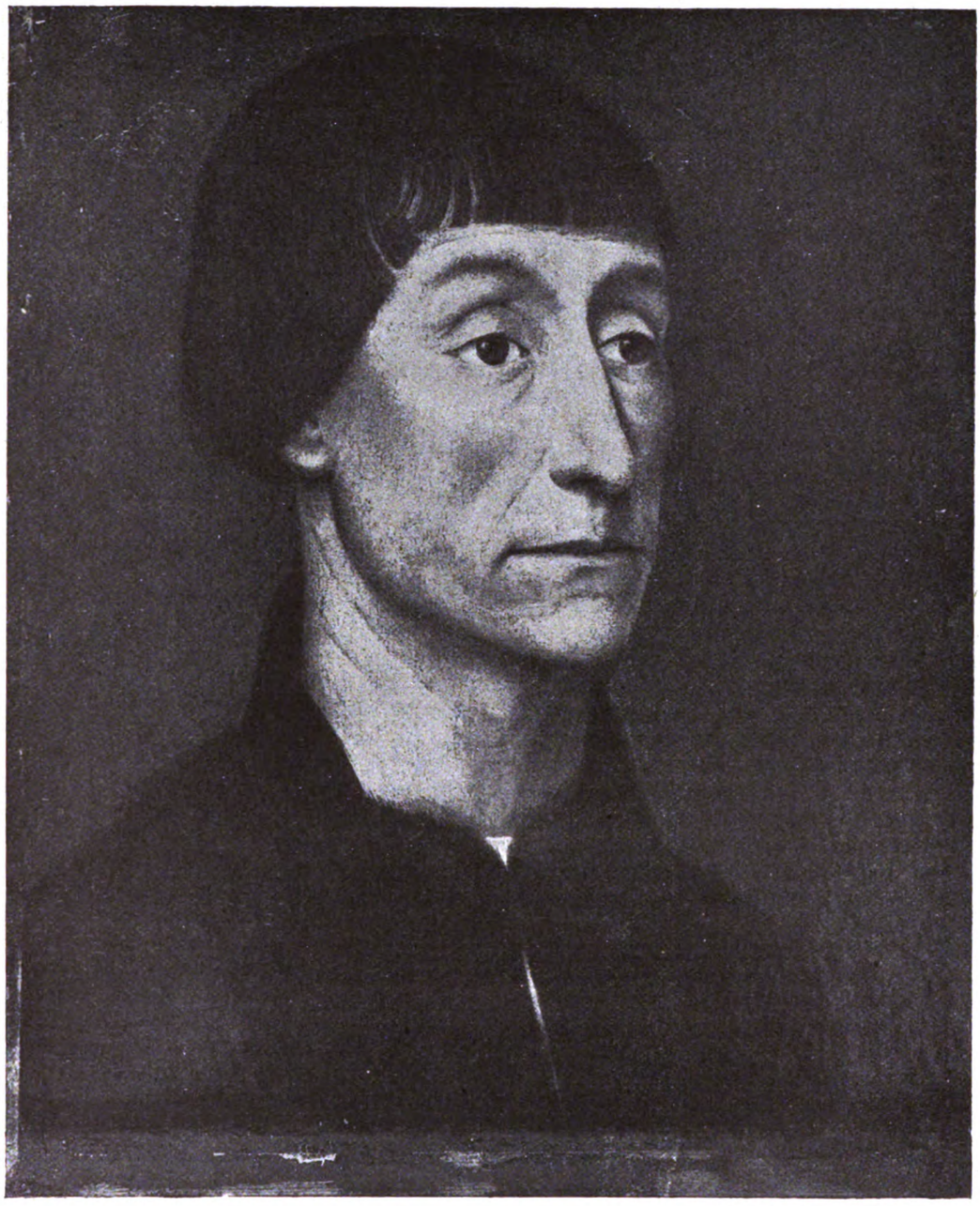
✱

„Auktionsmissbräuche."

Die Auktion Heymel. Berlin 18.—20. September bei P. Graupe.

Einige Wochen nach der Auktion von Heymel und einige Wochen vor der Auktion von Kaufmann veröffentlichte der Büchersammler Dr. von Kaufmann, der Sohn des Bildersammlers, unter obigem Titel eine Zeitungsnotiz, um einen Missbrauch zu brandmarken. Der Missbrauch bestand darin, dass ein Buch, das auf der Auktion von Heymel versteigert worden war, ein Exemplar mit handschriftlicher Widmung, einige Wochen später auf einer andren Auktion wieder auftauchte und abermals ausgeboten wurde. Was bei diesem Vorgang missbräuchlich gewesen sein soll, ward damals nicht recht klar und ist auch heute noch nicht ganz klar. Wahrscheinlich war die Sache doch so, dass es bei der

Digitized by Google



ROGER VAN DER WEYDEN, BILDNIS EINES MANNES
SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN

Auktion von Heymel einem Händler oder einem Agenten zufällig glückte, dieses Widmungsexemplar zu erstehen, dass er es nicht für seinen Privatgebrauch, sondern zum Geldverdienen haben wollte und es daher in eine andre Auktion weitergab. Das thut natürlich einem Bücherliebhaber weh, lässt sich aber nicht wohl ändern, da die Bibliothek des verstorbenen Herrn von Heymel nun einmal Umstände halber unter den Hammer kam. Diese Umstände waren allerdings ungewöhnlich, aber durchaus korrekt und die zum Teil erstaunlich hohen Preise, die dort bezahlt wurden, erklären sich aus der Thatsache, dass ein bremischer Kunstsammler, der mit Herrn von Heymel befreundet gewesen war, alles, was sich auf Herrn von Heymel persönlich oder den

Digitized by Google

LUKAS CRANACH D. Ä., BILDNIS EINES MANNES
SAMMLUNG VON KAUFMANN, BERLIN

Inselverlag bezog, unbedingt haben wollte, um diese Bibliothek oder vielmehr diesen bestimmten Teil der Bibliothek geschlossen nach Bremen, Heymels einstigem Wohnsitz, zu bringen. Da nun aber in dem Auktionssaale bei Herrn Graupe noch viele andre Freunde Heymels sassen, die alle auch gerne ein Widmungsexemplar oder Exemplare mit handschriftlichen Notizen besessen hätten, so wurden die Preise eben sehr hoch, denn der erwähnte bremische Kunstsammler hatte seinem Bevollmächtigten keine Limiten gegeben. Wenn dieser Bevollmächtigte nun in zwei oder drei Fällen ein Widmungsexemplar ausliess, so liegt das darin, dass es, vielleicht versehentlich, in einem Convolut steckte, dass er, der Bevollmächtigte, gerade ein Telegramm las oder eines aufschrieb oder dass er gerade einmal zum Telephonieren gegangen war. Dieserhalb hat er sich seinem Auftraggeber zu verantworten. Aber das ist noch kein Missbrauch des Auktionswesens.

Von den Bücherpreisen interessieren uns hier nur die Kunstpublikationen und die illustrierten Werke.

Nr. 519. Beardsley, Early and Later Work: 500 M. — Nr. 526. The Savoy: 250 Mark. — Nr. 528. Yellow-Book: 250 Mark. — Nr. 586. Englisches Gebetbuch, Essex: 600 Mark. — Nr. 936. Pascin, Heine, Schnabelewopski: 370 Mark. — Nr. 1004. Vogeler, Hofmannstal, Kaiser und Hexe: 240 Mark. — Nr. 1107. Kessler, Impressionisten: 250 Mark. — Nr. 1142. W. Mayr, Leibl: 70 M. — Nr. 1143. Waldmann, Leibl: 380 M. — Nr. 1181. Bonnard, Daphnis und Chloë: 1000 Mark. — Nr. 1214. Meier-Gräfe, H. von Marées: 750 Mark. — Nr. 1320. v. d. Velde, Nietzsches Ecce homo: 445 M. — Nr. 1337. Zeitschrift Pan: 860 Mark. — Nr. 1626. Sheraton, Modellbuch: 360 Mark. — Nr. 1631. Slevogt, Achill (Münchener Ausgabe): 300 Mark. — Nr. 1632. Ali Baba: 100 Mark. — Nr. 1634. Sindbad: 210 M. — Nr. 1635. Cellini: 2000 Mark. — Nr. 1637. Lederstrumpf: 2100 Mark. — Nr. 1685. Yerkes. (Katalog der Teppich-Sammlung): 300 Mark. — Nr. 1744. Unold, Voltaires Candid: 105 Mark. —

In der Abteilung Graphik war nicht mehr viel Hervorragendes, da Herr von Heymel schon zu Lebzeiten viel verkauft hatte (bes. die Lautrecs).

Wir erwähnen ein Aquarell von H. E. Cross mit 365 Mark, einen Holzschnitt von Minne, 205 Mark und Zeichnungen von Maillol, die zwischen 100 und 350 Mark kosteten. Die Radierungen und die Zeichnungen von H. Vogeler-Worpswede waren ganz ungewöhnlich teuer, da bremische Interessenten gegeneinander boten.

E. W.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Ein literarisch-künstlerisches Reservekorps im Westen.

Dem General von Stein, der es führte, verdankt dieses Korps seine aussergewöhnliche Stellung im geistigen Leben des Krieges. Unter ihm wirkte der Intendant Presting, in dem Künstlertum und kühl disponierendes Verwaltungstalent sich vereinigen. Aus den Reihen des Korps traten die Männer der Kunst und Wissenschaft, um den Kameraden, die es in der Wüste dieses Krieges nach den Quellen der Schönheit und Wahrheit dürstete, den Trunk zu reichen.

Seit mehr als zwei Jahren nimmt die vom Korps begründete und unterhaltene Zeitschrift „Der Schützengraben" die Gedanken und Stimmungen der künstlerisch und litterarisch Begabten auf, die der Krieg aus ihrem Schaffen riss. Der „Schützengraben" will ehrgeizig sich von den anderen Armeezeitungen, die vor allem die Tageszeitung ersetzen wollen, unterscheiden. Ein gewisses Mass Ästhetik ist ihm eigen, Inhalt und Form tragen das Gepräge geistiger Kultur. Schon der Kopf der Zeitung* ist künstlerisch bedeutungsvoll. Jede Nummer — es erscheinen zwei im Monat — zeigt ein anderes Bild, von Künstlerhand entworfen, zuweilen auch von talentvollen Liebhabern, die besten von E. Haase, der Landschaft und Leben des Kampfes in breitflächigen lapidaren Formen dem Beschauer verdeutlicht, den Meistern alter Holzschnittkunst ähnlich.

Die Aufsätze enthalten neben Stimmungsbildern, Kriegsbegebenheiten und Gedichten, Darstellungen aus der Geschichte, zumal der des Kampfplatzes (der Sommegegend), aber auch entfernterer Zeiten und Völker, sowie Würdigungen litterarischer und künstlerischer Ereignisse. Auch der General von Stein war als Mitarbeiter thätig. Seine Skizze aus den Kämpfen des Westens: „Der Granathof" trägt den knappen und doch so plastischen Stil des Verfassers der Heeresberichte; sogar eine „Aufforderung zum Zeichnen der Kriegsanleihe" gestaltete dieser schriftkundige Heerführer zu einem eindrucksvollen kleinen Kunstwerk.

Aus diesem idealen Geiste entstanden auch die berühmten „Bapaumer Künstlerabende". Sagenhaft mutet es heute an, dass in dem Rathaussaal dieser Stadt, jetzt einer Ruine unter Trümmern, noch vor wenigen Monden die Krieger aus den Gräben und Unterständen, zerschossenen Dörfern und Quartieren der Etappe, allwöchentlich zusammenströmten, um die Schwere der Zeit in künstlerischem Geniessen zu vergessen. Bald rezitierte ein Münchener Hofschauspieler Gedichte und Dramen Schillers, bald spielte ein berühmter Pianist

* s. oben.

Digitized by Google

aus Berlin Chopinsche Weisen, oder ein Sänger trug zur Laute deutsche Volkslieder vor, wohlgemerkt, alles Soldaten, die für diesen Abend dem Schosse des Korps als Künstler entstiegen, um am nächsten Tage wieder zum Gewehr oder zur Schippe, zur Karte des Generalstäblers oder zum Operationsmesser des Arztes zu greifen.

Werke, die nicht so flüchtig entschwinden, rief die Korpsverlagsbuchhandlung Bapaume ins Leben. Diese Lieblingsschöpfung Prestings hat sich in der Geschichte des deutschen Schrifttums ein dankbares Gedenken gesichert. Ihre Begründung entsprang dem Wunsche sowohl den litterarisch-produzierenden Kräften bleibendere Werte als Zeitschriftenaufsätze abzugewinnen als auch dem Verlangen nach tieferer Erkenntnis der Umwelt Befriedigung zu gewähren. Sie gab zunächst zwei Vorträge des Züricher Nationalökonomen Leutnant d. L. Professor Sieveking heraus: „Konstantinopel" und „Der deutsche Bund und das deutsche Reich", die trotz wissenschaftlicher Gründlichkeit dem Verständnis des einfachen Mannes das Ziel des grossen Krieges und das Werden Deutschlands nahe brachten. Mit einem anregenden Werke eröffnete Vizewachtmeister Dr. Erhard die Serie: „Aus Städten und Schlössern Nordfrankreichs" (von Karl Winters Verlag, Heidelberg, leider recht mässig ausgestattet). Erhard hat eine glückliche Begabung, durch charakteristische Schilderungen der früheren Bewohner die Örtlichkeiten, die er beschreibt, mit Leben zu erfüllen, in einem feingeschliffenen mit leisem Humor gewürzten Stil, dem achtzehnten Jahrhundert angemessen, dem er vor allem sein Interesse zuwandte. Zu Hilfe kamen ihm die ungehobenen Schätze der Schlossarchive und, eine Seltenheit, die mündliche Tradition. Ergreifend liest es sich, wie der alte ritterliche Marquis von Havrincourt in seinem Schlosse vergeblich der Befreier harrend, den gelehrten Feind durch die Gemächer führt und vor den Bildern der grossen Ahnen von deren Thaten erzählt: ein Kavalier der alten Schule, die leider in Frankreich auszusterben scheint. Besonders wertvoll werden diese Nachrichten den kommenden Generationen sein, denn alle diese Monumente sind von der Furie des Krieges schwer bedroht. Als zweiter Band der Reihe erschien ein Buch über „Douai", in welchem der Giessener Professor Chr. Rauch (bei der freiwilligen Krankenpflege) dem reichen Museum der Stadt eine Würdigung zu teil werden lässt, in einem Werke: „Cambrai" vereinigten sich drei Autoren zu eingehenden Studien. Landsturmmann Dr. Franz Schnabel bearbeitete die Geschichte von Cambrai, Vizefeldwebel Dr. Hermann Burg erläuterte die Kunstschätze, Vizewachtmeister Dr. Erhard zeichnete die Gestalt Fénélons, des grossen Erziehers und Staatsmanns, der als Erzbischof in Cambrai residierte.

Den Kämpfen an der Westfront zur Erinnerung werden die beiden Bilderwerke dienen: „Zwischen Arras und Peronne" (mit 311 Bildern") und „An der Somme" (mit 304 Bildern), an deren Herstellung eine grosse Anzahl Angehöriget des Korps mit zum Teil künstlerisch vortrefflichen Aufnahmen mitwirkten.

Ein Prunkstück unter den vom Korps herausgegebenen Werken ist das Buch „La Tour", das fast sämtliche im Museum in St. Quentin vorhandenen Bilder des grossen Pastellmalers, zum Teil zum ersten Male, veröffentlicht.

Der geschmackvoll ausgestattete Band (durch den Verlag R. Piper & Co., München) enthält 89 Abbildungen, darunter 10 farbige Tafeln (z. T. nach Aufnahmen des Oberarztes Dr. Dietsche), die einen Triumph der deutschen Reproduktionstechnik bedeuten. Diese farbigen Abbildungen sind selbst für die Wissenschaft brauchbar, man erhält von dem farbigen Reiz dieser Kunst eine anschauliche Vorstellung. In einer ausführlichen Einleitung hat Erhard die Gestalt des Künstlers umrissen. Dem Literarhistoriker gewann das Biographische mehr wie das Künstlerische Interesse ab. Erhards Feder schildert die amüsante und intrigante Welt der Höflinge und Maitressen am Hofe Ludwig XV., denen der Pinsel des Künstlers ein schillerndes Leben verlieh, er sucht auch feinfühlig in das Wesen der Kunst des Malers einzudringen, wenn auch seine Studie nicht „die erste eingehende Untersuchung ist, die dem Meister in deutscher Sprache gewidmet ist", wie sich die Voranzeige des Verlages etwas übertreibend äussert. (Eine vortreffliche Beschreibung der Bilder La Tours in St. Quentin von Levin steht im Novemberheft 1909 dieser Zeitschrift.) Auch seine Arbeit umfasst keine erschöpfende und tiefer schürfende Biographie dieses grossen Franzosen, so hat er das Problem von dem Erblühen und Vergehen der Kunst des Pastells im achtzehnten Jahrhundert nicht einmal gestreift, und was den Realismus und die eindringende Charakteristik der Bildnisse La Tours angeht, so ist es damit eine eigene Sache.

Gegenüber der Bildniskunst der Generation vor ihm, bedeutete seine Art eine Vertiefung, aber auch er packte nur den „charakteristischen Moment", er sah die Personen, wie sie sich gaben, in die Gründe der Seelen drang er nicht ein. Seine ungewöhnliche Treffsicherheit gab schliesslich, wie alle Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, nur die Oberfläche wieder.

Der Titel des Buches: „Französische Kunst, herausgegeben von einem Reservekorps" lässt vermuten, dass uns noch weitere Gaben beschert werden. Das von uns besetzte Gebiet Frankreichs ist ja so unendlich reich an Erzeugnissen grosser Kunst.

Mancher mag sich vielleicht über diese anmutigen Blüten verwundern, die einer blutgedüngten Erde entspriessen. Einst werden sie vernehmlich Zeugnis geben, dass selbst die Schrecknisse des Krieges und die bittere Not den Drang nach dem Guten und Schönen in den deutschen Soldaten nicht ersticken liess.

Hermann Burg (im Felde)

Digitized by Google

Adolf Hildebrand, Gesammelte Aufsätze. Zweite vermehrte Feldausgabe. Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1916.

Es bedarf keiner Rechtfertigung, wenn Schriften wie diese für die Gebildeten im Felde besonders gedruckt werden. Sie gehören zu dem Besten, was ein neuerer Künstler aus seiner Thätigkeit, aus einer starken, männlichen Lebensgesinnung heraus geschrieben hat; sie sind wahrhaft klassisch, wenn man den Interessenkreis Hildebrands betrachtet und auch von seiten der erschöpfenden Knappheit im Ausdruck; sie sind musterhaft in der Gesinnung und auch in der Fähigkeit grosse Gedankenkomplexe auf kurze, klare Formeln zu bringen. Man kann sich ohne Zwang vorstellen, dass die Männer an der Front, wenn sie sich der edlen Sachlichkeit dieser kurzen Aufsätze hingeben, nicht nur zeitweise das Schwere ihrer Lage vergessen, sondern dass sie auch über ihr persönliches Schicksal hinausgeführt werden, dass sie sich nach der Lektüre selbst relativer empfinden. Es giebt wenige Schriften über Kunst und Leben, die so frei sind von Empfindelei und vom Ungefähr. An sich sind die Themen nicht einmal fesselnd, Hildebrand äussert sich über Grössenverhältnisse in der Architektur, über die Art „wie die Natur und wie die Kunst arbeitet," über die Villa Borghese, über Arbeiter und Arbeit, über Museumsfragen, das Künstlertheater, und architektonische Situationen; über Edgar Kurz, Hans von Marées und Michelangelo — alles aber, was er sagt ist das Ergebnis künstlerischer und menschlicher Weisheit. Seine Art der Betrachtung erinnert an unsere Klassiker, immer giebt er sich ungeteilt, immer steht hinter den Meinungen eine Denkkraft von Charakter. Die kleinen Schriften werden dauernd der deutschen Literatur angehören. Karl Scheffler.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Edvard Munch von Curt Glaser, mit 78 Tafeln und 23 Textabbildungen.

Das Alt-Berliner Grabmal 1750—1850, mit 100 Aufnahmen und Vermessungen von Wolfgang Schütz, eingeleitet von Hans Mackowsky.

Bilder aus Ägypten von Joh. Guthmann. Mit 15 Aquarellen u. Textzeichnungen von Max Slevogt.

Die Blätter mit dem Tod von Alfred Rubin. 25 Federzeichnungen einer Totentanzfolge.

Max Slevogt, Prinzregent Luitpold, 12 Aquarelle aus Hohenschwangau.

Die Apokalypse, älteste Blockbuchausgabe in Lichtdrucknachbildungen, 54 Tafeln. Herausgegeben von Paul Kristeller.

Heinrich von Kleists Kleine Erzählungen, mit 54 Originallithographien von Max Liebermann.

Sämtliche im Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Ludwig Richters Zeichnungen, herausgegeben von Willibald Franke. Verlag Grethlein & Co., Leipzig-Berlin.

Polnische Nachtstücke von Benno Elkan. Mit einigen Zeichnungen des Verfassers. Delphin-Verlag, München 1918.

Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus, mit Briefen, vielen Zeichnungen und Bildern, gesammelt von Josefa Dürck-Kaulbach. Delphin-Verlag, München 1918.

Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800 von Wilh. Stein. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1917.

Rudolf Eberstadt, Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage. Dritte Auflage. Jena, Verlag von Gustav Fischer.

F. Hodler von Hans Trog, Erinnerungen an die Hodler-Ausstellung im Züricher Künstlerhaus, Sommer 1917. Rascher & Co. Verlag, Zürich.

Architekturästhetik von Herman Sörgel. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. München 1918, Piloty & Loehle Verlagsanstalt.

Der Geist der Gothik von Karl Scheffler. Im Insel-Verlag.

Eugen Delacroix, Briefe I, 1813—1846. Deutsch von Wilh. Stein. Benno Schwabe & Co. Basel 1918.

Ästhetik der bildenden Künste von Friedrich Jodl. J. G. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart, 1917.

Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue von Ernst Benkard. München, bei F. Bruckmann A.-G., 1917.

Vincent van Gogh, Briefe, 8.—9. Auflage. Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Albert Welti, Gemälde und Radierungen. Mit einer Einleitung von Hermann Hesse. Furche-Verlag, Berlin.

Delphin-Kunstbücher:

1. Alfred Rethel, Der Künstler und Mensch, von Kurt Gerstenberg.
2. Rubens, Der grosse Flame von Artur Weehe.
3. Corinth, Ein Maler unserer Zeit von Herbert Eulenberg.
4. Menzel, Werke und Dokumente, von Emil Waldmann.
5. Grünewald, Der Romantiker des Schmerzes, von Aug. L. Mayer.
6. Thoma, Der Malerpoet, von J. A. Beringer.

Sämtliche Bände im Delphin-Verlag, München.

Digitized by Google

ZUM STEHLEN SCHÖN

Ein bekannter süddeutscher Galeriedirektor besuchte Thoma im Atelier, sah sich die Bilder des Künstlers an und geriet dabei in Begeisterung. Eines der Bilder gefiel ihm so gut, dass er oft wiederholte, das wäre ein Werk, das er besitzen möchte, ja dieses Bild könnte ihn verführen es zu stehlen. Worauf Thoma bemerkte: „Es ist noch gar nicht lange her, da hätte kein Mensch ein Bild von mir auch nur gestohlen."

✲

ATELIERKRITIK

Eine Schülerin Whistlers musste sich in dessen Pariser Atelier eine scharfe Kritik ihrer Arbeit gefallen lassen. Sie verteidigte sich mit den Worten: „Ich male was ich sehe." Whistler antwortete: „Wenn Sie nur sähen was Sie malen!"

✲

BÖCKLIN ANEKDOTE

Böcklin wurde gefragt: „Versteht Schick was?" Antwort: „Schick versteht alles, aber alles verkehrt."

✲

ANGST VOR TALENT

Der Leiter einer grossen deutschen Kunstgewerbeschule hat neulich sehr hübsch von den Lehrern seiner Anstalt gesagt — als deren Fähigkeiten, brauchbare Kunsthandwerker auszubilden, angezweifelt wurden: „Sie sind soweit ganz gut; wenn sie nur nicht so viel Angst vor Talenten hätten."

✲

„LE VIEUX MARCHEUR"

Als Rodin 1911 in Rom seinen „marcheur" im Hofe des Palazzo Farnese aufstellte, wurde er eines Tages auf der Strasse von einer kleinen französischen Kokotte angesprochen, die ihn an der Rosette der Ehrenlegion als Franzosen erkannte. Sie fragte mit dem in Paris üblichen Fachausdruck: „Est ce que tu marches?" Rodin dankte mit den Worten: „Non, madame, je ne marche pas. Mais un homme qui marche est au Palais Farnèse."

✲

SECHZEHNTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft VI

KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT VI März 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VI

AUFSÄTZE

	Seite
Emil Waldmann: Janusköpfe der Genialität	207
Georg Gronau: Piero della Francesca	213
Rudolf Eberstadt: Eine Dorfsiedelung des achtzehnten Jahrhunderts	231
Julius Elias: Ulrich Hübner	236
Auktionsnachrichten	240
Neue Bücher	241
Gustav Pauli: Die Kestnergesellschaft	244
Kunstausstellungen	245
Künstleranekdoten	246

ABBILDUNGEN

	Seite
Piero della Francesca: Battista Sforza	206
—: Die Konstantinsschlacht	213
—: Altarbild, zwei Ausschnitte	214–215
—: Bestattung Adams	216
—: Tod Adams	217
—: Die Königin von Saba, Detail	218
Piero Die Königin von Saba	219
—: Sieg des Kaisers Heraklius, Detail	220
—: Die Königin von Saba, Ausschnitt	221
—: Zurückführung des Heiligen Kreuzes	223
—: Die Vision Konstantins	224
—: Prophet	225
—: Maria Magdalena	226–227
—: Federigo von Montefeltre	229
—: Taufe Christi	230
Schloss Friedrichsthal, alter Stich	233
—: Grundriss	235
Ulrich Hübner: Potsdam	236
—: Am Glienicker See	237
—: Selbstbildnis	238
—: Die Friedenskirche in Potsdam	239
Rembrandt: Mädchenstudie	240
Hobbema: Landschaft	241
Van Dyck: Männerbildnis	242
I. van Ruisdael: Landschaft	243

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

EIN
KRIEGSTAGEBUCH
VON
MAX SLEVOGT

Mit 37 Bildern, Aquarellen und Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz, darunter 8 farbigen Blättern

Preis gebunden M. 14.—

Slevogts Kriegstagebuch ist ein künstlerisches Dokument vom Kriege, wie es bisher unsere Zeit noch nicht hervorgebracht hat.

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, BATTISTA SFORZA, HERZOGIN VON URBINO
FLORENZ, UFFIZIEN

Digitized by Google

JANUSKÖPFE DER GENIALITÄT

VON

EMIL WALDMANN

Dass Goethe und Schiller auf dem berühmten Weimarer Denkmal brüderlich vereint auf demselben Postament dastehen, hat oft und mit Recht Anlass zu Bedenken gegeben. Sie wären zwei so grundverschiedene Naturen und von Hand in Hand gehen wäre keine Rede gewesen. Und thatsächlich hatten sie innerlich ja manches zu überwinden, bis sie zueinander kamen. Aber dennoch, für das Volksempfinden gehören sie nun einmal zusammen. Wohl, weil sie sich ergänzen. Die Blüte der geistigen Kultur jener Zeit ist in ihren beiden Namen ausgedrückt, so wie in der Musik in Mozart und Beethoven. Sie waren einander womöglich noch unähnlicher. Aber die Vorstellung der Sonnenhöhe unserer Musik, nur durch den Namen Beethoven ausgedrückt, wäre unvollständig. Mozart muss daneben stehen, ganz gleich, wer grösser war.

Es scheint, dass es sich nicht um eine Laune der Natur handelt, wenn sie, auf den Höhepunkten einer Kunstentwicklung angelangt, die Genies paarweise auf die Welt bringt. Sie scheint dann in Paaren zu denken, in Doppelgipfeln. Die Kunst trägt dann einen Januskopf, der eine schaut in die Zukunft, der andere umfasst mit einem ganzen, vollen Blick noch einmal die Vergangenheit. Mozart sehliesst die Entwicklung eines Jahrhunderts ab und vertieft alles, was an Ausdrucksform da war, zu einer letzten, ungeahnten Vollendung, er glaubt an die Tradition, er schafft in ihr und — beseligt sie. Beethoven stürmt gegen die Schranken der Tradition an, er reisst sie um, er schafft eine neue musikalische Weltanschauung von eigenen Gnaden und erfindet eine Welt von neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Man hat nicht alles gesagt, wenn man „reine Musik“ und „Gedankenmusik„ in eine Antithese setzt. Man muss das historische Moment hinzunehmen, und daran erinnern, was für Entwicklungen der eine abgeschlossen, welche Zukunft der andere eröffnet hat. In der bildenden Kunst ist es nicht anders. Wenn ein Volk auf dem Zenith

Digitized by Google

des Schöpferischen angelangt war, dann häufte die Natur nicht alle ihre Gaben auf ein einziges Genie-haupt, das nun alles ausdrückt, was dieses Volk dank seiner vorhergegangenen Entwicklung zu sagen hatte, sondern sie teilte ihre Kräfte. Ehe sie ausholt, in dem gleichen Augenblicke, wo sie ausholt zum letzten Schlage und das Genie geboren werden lässt, das aus dieser Entwicklung eine neue geistige Welt schafft, steigert sie das Dagewesene zu einer letzten, unerhörten Blüte. Sie übertrumpft sich selber und beruhigt ihr Gewissen, und erst wenn dies Gewissen beruhigt ist, giebt sie den Weg frei zu neuen Thaten. Die griechische Skulptur hatte seit dem Anfang des fünften Jahrhunderts mit eiserner Folgerichtigkeit immer an ein und derselben Aufgabe gearbeitet: der Statue, dem nackten Menschen. Langsam hatte sie den Menschen befreit, zögernd und sehr vorsichtig aus dem Banne der Frontalität erlöst, ihm die Möglichkeit gegeben, von selber zu stehen und zu gehen, sich zu bewegen aus eigener Kraft. In Myron, um die Mitte des Jahrhunderts, war es erreicht, die formalen Aufgaben schienen alle gelöst. Phidias konnte kommen und mit dieser formal beherrschten Kunst seine Idealbilder hinstellen von Göttlichem, geistige Idealbilder, die dieser Zeit so nötig waren. Aber ehe er kam, fast gleichzeitig mit ihm, erschien Polyklet. Und wer geglaubt hatte, den nun einmal gefundenen formalen Lösungen sei nichts mehr hinzuzufügen, der ward stumm vor Polyklet. Er vertiefte das alles zu einer noch höheren Vollendung. Er gab dem Formalismus ein Gesetz und erfand den Rhythmus, die Rhythmisierung der Statue in fast musikalischem Sinne. In seinem „Speerträger" stellt er den Kanon hin, ein Muster dafür, wie der Mensch gebaut sein muss, er legte alles hinein, was die Zeit über die Form wusste und konnte. Und in seinem „Diadumenos" steigerte er das zu einer ungeahnten rhythmischen Harmonie. Neben Phidias, der in seinen grossen Kultbildern etwas Geistiges wollte, der in den Giebelfiguren des Parthenon Gedankliches und fast schon Seelisches hineinbezog in den Kreis der Plastik und damit dem vierten Jahrhundert das Programm gab, steht Polyklet als Bewahrer der Tradition, als Inbegriff des Höchsten, was die Kunst als reine Form, als reine Musik zu sagen hatte. Vielleicht empfinden wir Phidias als den Grösseren, weil er der Zukunftsreichere war und Menschen erschütterte, denen die rein formelle Vollendung einer Statue innerlich schon nichts mehr bedeutete; weil er die Weltanschauung der folgenden Generationen mit bestimmen half. Aber Polyklet hatte, zum letzten Male, gezeigt, was die naive Schönheit vermag, wessen die Kunst der reinen Form fähig ist. Die beiden gehören zusammen, weil sie sich ergänzen. Beide Möglichkeiten in ein und dasselbe Wesen zu legen, scheint der Natur unmöglich, sie würden sich gegenseitig zerstören.

Nach diesen zwei Polen orientieren sich, mutatis mutandis, die Kraftströme der Kunstentwicklungen auf allen ihren Höhepunkten, so weit sie sich überhaupt in Individuen inkarnieren und nicht, wie im Mittelalter, noch in der Gotik, sich anonym äussern. Als Michelangelo Welten zertrümmerte, als er den Barock heraufführte und als seine Seele, um einen Ausweg zu finden aus der Überfülle des Schöpferischen, eine Zuflucht fand in Formen, die fast wieder gotisch anmuten, vollendete Raffael die Welt der reinen Form. Nicht als Eklektiker, wie man gesagt hat, nicht akademisch, wie man gemeint hat, (weil er, wie alles „nur" Vollendete, gleich in Akademie verwandelt wurde), sondern als ein Mensch, der von Weltanschauungssorgen nicht bedrängt ward, sondern der die letzte Formel suchte für die menschliche Schönheit. Der alles zusammenfasste, was man damals können konnte, und der dieses Wissen veredelte in feinstem Ausdruck. Während Michelangelo an seiner Decke Gestalten von Urweltsgrösse hinstellte, deren Riesenmaass der Leiber weit über Menschliches hinausgeht, „rettete Rafael die Vorstellung des Humanen", des Humanismus, an die ein halbes Jahrhundert geglaubt hatte, und während Michelangelo die Malerei behandelte, als ob sie Plastik wäre, führte er die Tradition der guten Malerei, der Wandmalerei, ihrem letzten Wort entgegen, über Mantegna, über Piero della Francesca, natürlich auch über Botticelli und Ghirlandajo, aber auch über Lionardos „Abendmahl" hinaus zu grösserem Reichtum und zu schönerer Klarheit. Und in seiner „Donna Velata", in seinem „Kardinal", in seinem „Baldassare Castiglione" gab er den höchsten Maasstab dafür, was gute Malerei eigentlich ist. Michelangelo ist bedeutender, kein Zweifel; aber Raffael ist notwendig neben ihm als höchster Ausdruck der Tradition, weil ohne ihn die Renaissancemalerei nur ein Torso wäre, sozusagen nur Rohstoff für eine neue Weltanschauung.

Als Raffael gestorben war, schrieb man auf seinen Leichenstein, die Natur habe ihn wieder hinweggenommen von der Erde, weil sie eifersüchtig auf ihn geworden sei. Das war sie nicht. Sondern

Digitized by Google

sie geht sparsam um mit ihren Kräften. Oft gönnt sie den Vollendern, so wie den grossen Anregern, nur eine kurze Spanne Lebenszeit. Wenn sie gethan haben, was ihnen zu thun bestimmt war, ruft sie sie wieder ab vom Schauplatz ihres Wirkens. Der grosse Anreger der Renaissance, Masaccio, musste jung sterben, ebenso wie Gericault, der die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, die Malerei um der Erscheinung willen, neu begründet hat. Und die höchsten Vollender einer Entwicklung, Mozart und Raffael, starben ebenfalls früh. Die andern, die eine neue Welt nicht nur begründen, sondern auch in ihren Höhen und in ihren Tiefen ausmessen wollen, brauchen mehr Zeit. Michelangelo ward uralt, und Tizian.

Ob Giorgione eher ein Vollender war, oder eher ein Anreger? Vielleicht beides. Manchmal sieht es so aus, als habe er die alte venezianische Malerei, Bellini, abgeschlossen und versinnlicht zur letzten Verklärung. Manchmal aber scheint es, als sei er Tizians Jugend gewesen und habe die neue venezianische Malerei mit begründet. Aber da er jung starb, wissen wir es nicht genau, und für uns ist der Vertreter der neuen malerischen Weltanschauung, die wir mit dem Begriff „Venezianische Malerei" bezeichnen, Tizian. Neben Tizian, auch dem Tizian der ersten Lebenshälfte, der die neuen malerischen Ausdrucksformen schuf, steht Giorgione da als Bewahrer der alten Tradition, der aus dieser Tradition die letzten seelischen Möglichkeiten hervorzauberte — so, wie der Meister des Idolino neben dem Phidias der Parthenonskulpturen steht. Aber als dann der Strom dieser venezianischen Malerei, dieses Tizianischen in der Malerei, seine grösste Breite erreicht hatte, da teilten sich die Kräfte abermals. Die Bewegung ging ins Maasslose. Tintoretto nahm sie auf. Er wollte nicht nur mehr die Malerei um der Malerei, um der Darstellung willen, sondern er wollte den stärkeren Ausdruck des inneren Erlebens. Alle seine Träume, alle seine Visionen mussten malerische Gestalt gewinnen, eine neue Weltanschauung, der Gotik viel näher verwandt, als der Renaissance. Er brauchte neue Formen für seine Erlebnisse, die klassischen genügten nicht mehr. Er zerstörte Tizian und schuf für die Malerei den Barock. Er war Tizian unheimlich, Tizian mochte empfinden, was das heisst, wenn ein Halbgott die schöne Welt zerschlagen hat. Und daher beschützte Tizian Veronese. Das ist der zweite Gipfel der venezianischen Malerei um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Still, ruhig, durchaus kein Mensch mit einer neuen Weltanschauung, schuf er sich seinen Platz neben dem Genie der Unruhe, neben Tintoretto, als der Statthalter der venezianischen Malerei. Als Tizian alt war, durfte er sich im Anblick Veroneses trösten mit dem Gedanken, dass es doch noch einen Grossen gab, der wusste, was damals, in seinem tizianischen Sinne, gute Malerei war und der dieser Malerei nun doch noch einmal einen unerhörten Glanz verlieh. Mochte aus der Zukunft werden, was da wollte, der Greis sorgt nicht um die Zukunft, ihn kümmert der Bestand des Gegenwärtigen. Venedigs Malerei war gerettet. Und so trägt auch sie auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung den Januskopf.

Des Bild der deutschen Renaissancemalerei wäre nicht vollständig, wollte man Dürer allein als den Höhepunkt ansehen. Holbein gehört mit dazu. Hier handelt es sich nicht um eine Tradition des Formalen, die zu erhalten war; denn Deutschland besass im fünfzehnten Jahrhundert kaum eine solche Tradition. Es handelt sich hier vielmehr um die gegenseitige Ergänzung von, grob ausgedrückt, von Ideenkunst und von Wirklichkeitskunst. Dürers Schaffen, über die Vollendung im Formalen hinaus, was schöpferisch im Gebiete der geistigen Vorstellungskraft, und ganz auf die Gewalt der Individualität gestellt. Dürer glaubte an seinen Dämon und er fand die Gestalten für die Erlebnisse seines Inneren, für seine Phantasie und seine Träume, für das geistig Geschaute. Das war eine neue Welt, an die noch niemand den Finger zu legen gewagt hatte. Holbein dagegen wollte die letzte Vollendung im sinnlich Sichtbaren, im Formalen. Viel unpersönlicher, ohne den Dämon, nur um der Malerei willen. Was das für Deutschland damals bedeutete, ganz objektiv, das hat er erst gezeigt, dafür hat er den Maassstab erst geschaffen, und dieser Maassstab ist in Deutschland gültig geblieben, fast bis in unsere Tage. Die stärkste Form des Wirklichen, die beste, technisch edelste, die geistig eindeutigste Malerei schuf Holbein in eben jenen Jahren, da Dürer den höchsten Punkt auf der Bahn erreichte, den die geniale Persönlichkeit erreichen kann. So halten die Kräfte sich die Wage. Einen Dürer erträgt ein Volk nur einmal, und auch das nur, wenn gleichzeitig das Niveau der Wirklichkeitskunst so hoch wie möglich genommen ist. Dürer, ohne neben sich und darum auch in sich das zu haben, was wir heute Holbein nennen, (weil es in Holbein am reinsten

Digitized by Google

inkarniert war), wäre der Paroxysmus der Gotik geworden. Holbein ist das schönste Beispiel dafür, wie eine Zeit, die Verschwendung treibt mit dem Schöpferischen, ihr Gewissen beruhigt.

Man kann die Höhepunkte der Malerei aller Länder aufzeigen und wird immer zwei solche Gegensätze finden, die einander ergänzen. Zwar liegt das Problem nicht immer auf derselben Linie. Nicht immer ist es so, wie bei Dürer und Holbein, nicht immer so, dass der eine das Genie des Ausdrucks und der Ideenkraft ist, während im Schaffen des andren die Vollendung in, plump gesprochen, wesentlich künstlerisch formalen Werten beruht. Und oft sind noch diese Kräfte durcheinander geschlungen, wie gerade bei Dürer, der auf seinem neuen Gebiete zugleich auch wieder eine höchste Form darstellt. Aber das Prinzip bleibt doch dasselbe. Vielleicht hielt Velasquez das, was Greco machte, nicht für gute Malerei; aber am Ende musste er doch zugeben, dass hier Ausdrucksmöglichkeiten für innere Visionen geschaffen waren, der man mit seiner guten, der Velasquez-Malerei, allein nicht beikommen konnte, und dass diese neuen entsetzlichen Formen und diese ekstatischen Farben der notwendige Ausdruck für dieses epimetheische „Reich gestaltenmischender Möglichkeit" waren. Für uns, die wir rückschauend der Entwicklung gegenüberstehen, ist diese Erkenntnis von der Notwendigkeit entscheidend. Da es sich um den notwendigen Ausdruck handelt, kritisieren wir die Form nicht mehr, sondern nehmen sie hin als gleichfalls schöpferisch. Wir bewundern und lieben die edle schöne Wirklichkeitsmalerei des Velasquez, aber wir machen kein Argument aus ihr gegen Greco. Genau so wenig wie umgekehrt. Wir sind nicht mehr so ungerecht, Grecos Erschütterungen, die seelischen Erlebnisse an Greco, nun auch von dem vollendetsten Wirklichkeitsmaler zu verlangen. Was Veronese neben Tintoretto, was Holbein neben Dürer recht ist, darf Velasquez neben Greco billig sein. Wer im Gebiete des Schöpferischen der Grössere war — die Frage ist beantwortet, sobald sie gestellt wird. Aber man darf sich auch hier füglich an Goethes guten Ratschlag halten, der seinen Zeitgenossen zurief, sie sollten nicht immer fragen, wer eigentlich der Grössere sei, ob er oder Schiller, sondern sie sollten sich freuen, dass sie zwei solche Kerls besässen.

Früher pflegte man gegenüber den geistigen Genies die Wirklichkeitsmaler abzulehnen als phantasielos. Wir aus dem zwanzigsten Jahrhundert haben uns von einem grossen Maler, der durchaus kein einfacher Realist ist, sagen lassen, dass es jenseits der gedanklichen Phantasie noch „eine Phantasie in der Malerei" giebt. Die Schätzung von Frans Hals steigt. Wir sehen in seinem Werk, auch wenn wir an Rembrandt denken, nicht nur die geschickte Malfaust, nichs nur den blendenden Vortrag, der des Meisters Glück macht, nicht nur die vollendete Technik, sondern einen ganz grossen Maler, für Holland vielleicht noch mehr wert, als Veronese für Venedig war. Diese Genialität lässt sich mit dem Genie Rembrandts so wenig vergleichen, wie Velasquez mit Greco, wie Veronese mit Tintoretto. Aber dass wieder, wie in Venedig, wie in Spanien, in der gleichen Zeit, wo die holländische Malerei diesen unerhörtesten Triumph der Wirklichkeitskunst feierte, der noch nachwirkt bis heute, dass zu derselben Zeit ein Rembrandt aufstand, das höchste Genie auf dem Gebiete des Seelischen, das wir kennen, dies ist ein neuer Beweis für diese Duplizität. Wohl hat Rembrandt unbegreiflich schöne Malerei geschaffen; doch nicht nur um der Schönheit willen, nicht nur um der Malerei als Malerei willen. Seine Schönheit ist dem Seelischen und dem Geheimnisvollen dienstbar geworden und seine Farbe ward zu symbolischer Bedeutung. Aber die andre Bewegung der holländischen Kunst, die Bewegung der Wirklichkeitsmalerei brauchte gegenüber diesem Dämonischen einen andren Gipfelpunkt, um nicht erdrückt zu werden von der überragenden Genialität, und so stellte Frans Hals den höchsten bis dahin unbekannten Maassstab des „l'art pour l'art" auf. Der war so gross, dass er sich am Ende, in den Alterswerken, auch auf dem Gebiete des Seelischen mit Rembrandt berührte.

Im neunzehnten Jahrhundert sind die Dinge noch verwickelter geworden. Besonders in Deutschland. Gedankenkunst, Ideenkunst verträgt sich kaum noch mit Wirklichkeitskunst in ein und derselben Persönlichkeit. Es handelt sich fast jedesmal um ein Entweder-Oder, und die Zeiten, wo, wie in Dürer, der der „Menschheit grosse Gegenstände" schuf, der Mann der grossen Gedanken zugleich ein Vollender der sinnlich verwirklichten Formen sein konnte, scheinen entschwunden. Wenn auch die Wirklichkeitskunst des neunzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des Geistigen, das heist für diese Richtung: auf dem Gebiete der „Phantasie in der Malerei" keinen Schaden gelitten hat — bei der Idealkunst kommt fast immer ein Fehlbetrag für

Digitized by Google

die Realisierung der Form heraus. Aber innerhalb der einzelnen Richtungen haben wir auf den Höhepunkten doch auch wieder die Erscheinung der Doppelgipfel. Im Reiche der Gedankenkunst herrschen Böcklin und Feuerbach. Böcklin, der sich unter traurigen Opfern die Ausdrucksmöglichkeiten für seine gedanklich inspirierten Gesichte und Erlebnisse zusammeneroberte, löschte im Schaffensprozess des einzelnen Werks nicht nur den Zusammenhang mit dem ursprünglich einmal anregend gewesenen Naturerlebnis aus, sondern zerstörte gleichzeitig, je weiter er fort schritt, den Zusammenhang mit der Tradition des Formalen, von der er ausgegangen war und die allein ihm den Halt hätte geben können. Feuerbach, der auch der Idee verhaftet war, rettete die Tradition der Form, der zeichnerisch-plastischen sowohl wie der malerischen. Neben Böcklin, dem Maasslosen, der ein neues, lärmendes Orchester zusammenstellte und Kakophonien wagte, die auch heute noch, und heute weniger als je, nicht zu Polyphonien werden wollen, tritt still der Mann, der reine Musik macht und im Gebiete der Gedankenkunst, aus Instinkt oder Bewusstheit, fast immer, wenn auch manchmal zwischen den Zeilen, gute Malerei treibt. Im Augenblick, wo das Neue, das vollkommen Traditionslose, einsetzt, entwickelt sich die Tradition noch einmal zu einer feinsten Blüte.

Ähnliches erlebte in ihrer Domäne, die Wirklichkeitskunst. Manet wollte, bis zu gewissem Grade wenigstens, die Tradition, aus der er kam, leugnen, um eine neue Malerei hinstellen zu können. Die Ateliertradition, mit ihren Lehren von plastischer nachahmender Modellierung, von dem langsamen Aufbau der Farbe mit den vermittelnden Übergängen der Zwischentöne im Licht, war für ihn abgethan. Er sah hell und in Flächen, und statt der Dinge im Zustande der Ruhe und aus der Nähe gesehen, gab er die Welt als Bewegung und als Ensemble, in dem das Einzelne eine nur untergeordnete Berechtigung als Daseinsform hat. Das führte zum Impressionismus. Den Leuten, die das zum ersten Male sahen — und das waren nicht alles törichte oder böswillige Leute —, schien das der Tod der schönen Malerei. Was bisher als schöne Malerei galt, das morceau, die Vollendung im Einzelnen und die Veredelung der Malmaterie, schien er zum alten Eisen zu werfen und besonders seine letzten Werke haben ja auch manchmal etwas Rüdes (herrlich Rüdes: „Au Café") und an die Forderung vom eleganten, geistreichen Vortrag ist nicht die leiseste Konzession mehr gemacht. Er konnte an solche Forderungen nicht denken, er hatte keine Zeit dazu, das Schöpferische in seiner Arbeit, das darin bestand, der Erscheinungsstärke, der Phänomenalität der Dinge, jenseits des Gegenständlichen, zum Ausdruck zu verhelfen, durfte sich nicht einlassen auf die alten Mittel. Wer eine neue Naturanschauung bringt, denkt nur an die Natur, nicht an das Atelier. Wir heute empfinden in dieser Malerei nicht nur die neue Anschauung, sondern, da diese Ansschauung mit den adäquaten, den einzig notwendigen Mitteln durchgesetzt ist, auch die neue Schönheit und entdecken in diesen Bildern ungeahnte Reize der Materie. Aber die Zeitgenossen taten das noch nicht, sie empfanden nur den ungeheuren Mangel an Tradition. Doch die Natur hatte vorgesorgt: Courbet lebte neben Manet, und wenn er auch theoretisch in noch viel stärkerem Maasse die Tradition ignorieren wollte, praktisch, in seinen Werken, steht er doch ganz auf dem Boden der altmeisterlichen Tradition, ästhetisch ganz im Sinne der alten Anschauung. Heute, wo seine Rodomontaden nicht mehr verwirren, sieht man, dass er trotz aller Modernität seiner Stoffe, gegenüber dem kühnen Neuerer Manet der Erhalter der Tradition ward, zugleich ihr höchster Gipfel. Bezeichnenderweise: er zeigte zum letzten Male, was die Tradition der alten Meister, Caravaggios, Zurbaran, Velasquez und selbst seines berühmten „Monsiur Rafael" bedeuten konnte, wenn einmal wieder ein begnadetes Auge und eine geniale Hand über sie kamen. Nicht als ob er ein Eklektiker gewesen wäre, der aus verschiedenen Rezepten seinen Trank braute. Sein Verhältnis zur Tradition ist viel schöpferischer. Er sah die Natur so an, wie die Alten sie ansahen, und deshalb steht er in dieser Tradition, so neu er auch wirkt und so nah ihn manchmal die Probleme seiner Zeit auch berühren.

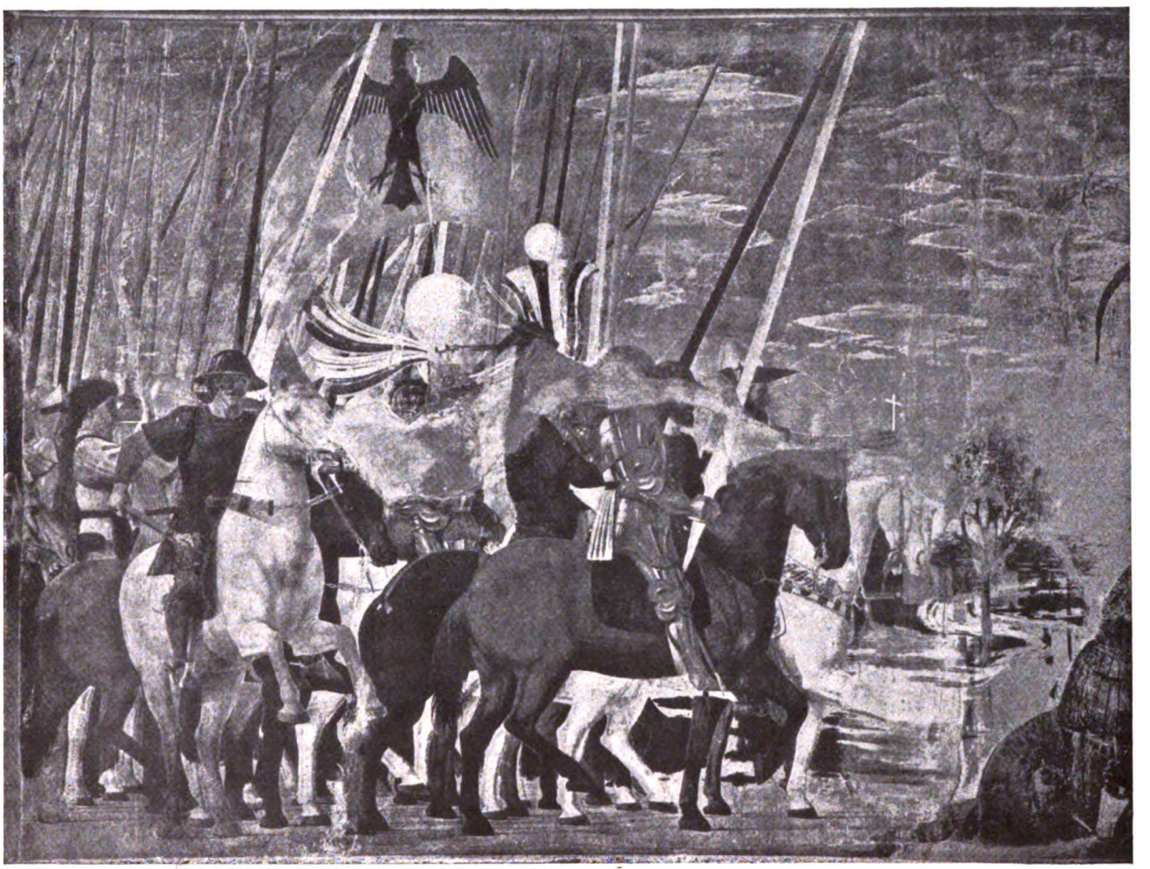
Die deutsche Parallele zu dem Doppelgipfel Courbet - Manet drängt sich auf. Wir haben nur vergessen, dass Leibl und Liebermann Zeitgenossen waren, weil Leibl, nur fünf Jahre älter als Liebermann, als Vollender einer in Deutschland versunken gewesenen Tradition, verhältnismässig früh starb. Leibls Stellung in Deutschland war ähnlich wie die Courbets in Frankreich. In die Zukunft weist er nicht, eine neue malerische Weltanschauung hat er nicht heraufgebracht. Er ist gross, weil er, ganz naiv, die Kunst der alten Meister, Holbein und Jan Vermeer, in einer ungeahnten Weise sublimierte. Und schöpferisch ist er dadurch, dass

Digitized by Google

er in seiner Kunst Dinge vereinigte, die in dieser restlosen Verschmelzung noch niemand vereinigte, stärkste zeichnerisch-plastische Form mit schwebendster, bewegtester malerischer Atmosphäre. Seine Grösse liegt im streng Formalen. Wohin das schliesslich führte, das veranschaulichen nicht seine berühmten Hauptwerke, wie die „Frauen in der Kirche." Sie waren nur vorläufige Abschlüsse auf einem Wege, auf dem es nicht mehr weiterging. Sondern diese höchsten Möglichkeiten veranschaulichen ein paar Köpfe aus seinen letzten Jahren, die da wieder anknüpfen, wo er in seiner glücklichsten Zeit, damals als er die „Dachauerinnen im Wirtshaus" malte, aufgehört hatte und die nun einen neuen Maassstab für gute, für unerreicht und unerreichbar gute Malerei aufstellen. Leibl war auf dem Gebiete der reinen Malerei ein Phänomen, das grösste, das wir erlebt haben. Aber neben ihm war und musste Platz sein für einen Künstler, der eine neue, mit den alten Meistern gar nicht mehr zusammenhängende Naturanschauung besass. Das ist Liebermann. Thöricht, den einen auszuspielen gegen den andren. Ein Blick auf die Blütezeiten vergangener Epochen der Kunst lehrt uns, dass sie beide, zu unserem Glück, notwendig sind. Hätten wir nur den einen, so wüssten wir nicht, ob wir wirklich auf einem Höhepunkt leben. — —

Was in Wirklichkeit, in der Naturgeschichte der Kunst, ein Polygon mit unendlich vielen Ecken war, wirkt in der Darstellung wie ein Kreis. Man darf sich nicht verhehlen, dass die Dinge nicht so einfach liegen, wie sie scheinen. Es ist natürlich nicht so, dass von zwei Gipfelgenies das eine es nur mit der Vollendung der Form, das andre es nur mit dem Ausdruck des Gedanklichen oder Seelischen zu thun hat. Dürer war zugleich ein Vollender der Form, seiner Form. Was die Mitlebenden zunächst und im besten Falle nur als notwendige und bedingte Ausdruckssprache empfinden, gewinnt, manchmal, für den Rückschauenden eine neue Schönheit. Und umgekehrt wird bisweilen die einfache Wirklichkeitskunst beeinflusst und mitgerissen von dem andren Gesichte des Januskopfes. Die „Vorsteherinnen des Altfrauenhauses" von Franz Hals reichen an seelischer Kraft an Rembrandt heran. Und Leibl war der Meinung, wenn er nur die Dinge so malte, wie sie seien, so sei ohnehin die Seele mit dabei. Das ist alles gewiss so, und die Kräfte durchdringen einander. Aber es kommt darauf an, was in der Naturanschauung des Einzelnen im Schaffensprozess jedesmal das Vorwaltende war. Achtet man auf diese Fragestellung, so wird man zu der Meinung gedrängt, dass es sich bei dieser Erscheinung und ihrer stetig erneuten Wiederholung nicht um Zufall oder Laune der Natur handelt, sondern um eine bestimmte Form ihrer Ökonomie.

Digitized by Google



PIERO DELLA FRANCESCA, DER SIEG KONSTANTINS ÜBER MAXENTIUS. AUSSCHNITT, AREZZO, SAN FRANCESCO

PIERO DELLA FRANCESCA

VON

GEORG GRONAU

Pieros Ruhm datiert, durch Jahrhunderte verdunkelt, erst aus neuerer, ja neuester Zeit: den Ahnherrn der Freilichtmalerei hat erst die Epoche entdeckt, in deren eignem Schaffen das Lichtproblem die erste Stelle einnahm. Der Begründer der modernen kunstgeschichtlichen Forschung, Karl Friedrich von Rumohr, hat seine Bedeutung noch völlig verkannt; er konnte die Vermutung aussprechen, der Lokalpatriotismus Vasaris habe sein Urteil über den Meister sichtlich beeinflusst (1827) Erst Jakob Burckhardt giebt (1855) eine gerechte Würdigung von Pieros Bedeutung und historischer Stellung; er findet „die Wirkung des Lichts und das Helldunkel in staunenswerter, völlig neuer Weise wiedergegeben“ und rühmt an seinen Bildern die bewundernswürdige Raumtiefe, an seinen Gestalten die ausserordentliche Plastik.

Trotz der Verbreitung des „Cicerone“, dem diese Charakteristik entnommen ist, ist der Name des Meisters von Borgo San Sepolcro doch nur wenigen mehr als ein Name; einem ganz kleinen Kreis verbindet sich damit die Vorstellung eines

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, ALTARBILD. AUSSCHNITT
BORGO SAN SEPOLCRO, PAL. COMUNALE

ausserordentlichen künstlerischen Erlebnisses. Diese aber wissen, dass man Piero richtig nur dann einschätzt, wenn man ihn in die allererste Reihe der Künstler des Quattrocento stellt und ihm den Rang des grössten Monumentmalers nach Masaccio anweist, dem selbst in Florenz die meisten den Vorrang lassen müssen — mag ihr Ruhm auch infolge von glücklicheren äusseren Bedingungen heller strahlen, als der seine. Das eine ist gewiss: wäre Pieros Hauptwerk, der Freskenzyklus, in welchem die Legende vom Kreuze Christi behandelt ist, im Chor von Santa Croce in Florenz zu finden, statt in San Francesco zu Arezzo, so verehrte ihn die Welt längst ebenso, wie Masaccio hier, Ghirlandajo dort, die den Eingang und Ausgang der grossen italienischen Monumentalmalerei des Quattrocento bedeuten; in der Mitte zwischen diesen beiden hätte man ihm seine Stelle angewiesen.

Wie viele — oder wie wenige — aber haben in Arezzo, auf dem Wege von Florenz nach Rom Halt gemacht, um sein bedeutendes Werk kennen zu lernen, oder sind gar von hier abgeschwenkt in des Meisters Geburtsort Borgo San Sepolcro, wo wenigstens noch ein Monumentalwerk von ihm, nebst einem wichtigen frühen Altar, zu finden ist. Auch der dritte Platz, der ein grosses Fresko von Piero bewahrt, Rimini, liegt abseits von der Heerstrasse. Die öffentlichen Sammlungen des Landes bieten wenig, überwiegend kleine Bilder, von denen nur das „Herzogspaar" in den Uffizien den mehr als flüchtigen Besucher der Kunstschätze in Florenz zu nachdenklichem Verweilen veranlassen mag. Ausserhalb Italiens aber besitzt eine einzige unter den grossen europäischen Galerien Werke seiner Hand, freilich ein Altarbild vom höchsten Range. Wer in den unvergleichlichen Sälen der Londoner National Gallery einmal auf jenes Bild mit der „Taufe Christi" gestossen ist, das aus der Hauptkirche in des Meisters Geburts- und Wohnort stammt, der wird den Eindruck dieser unvergleichlichen Monumentalität und farbigen Kraft

Digitized by Google

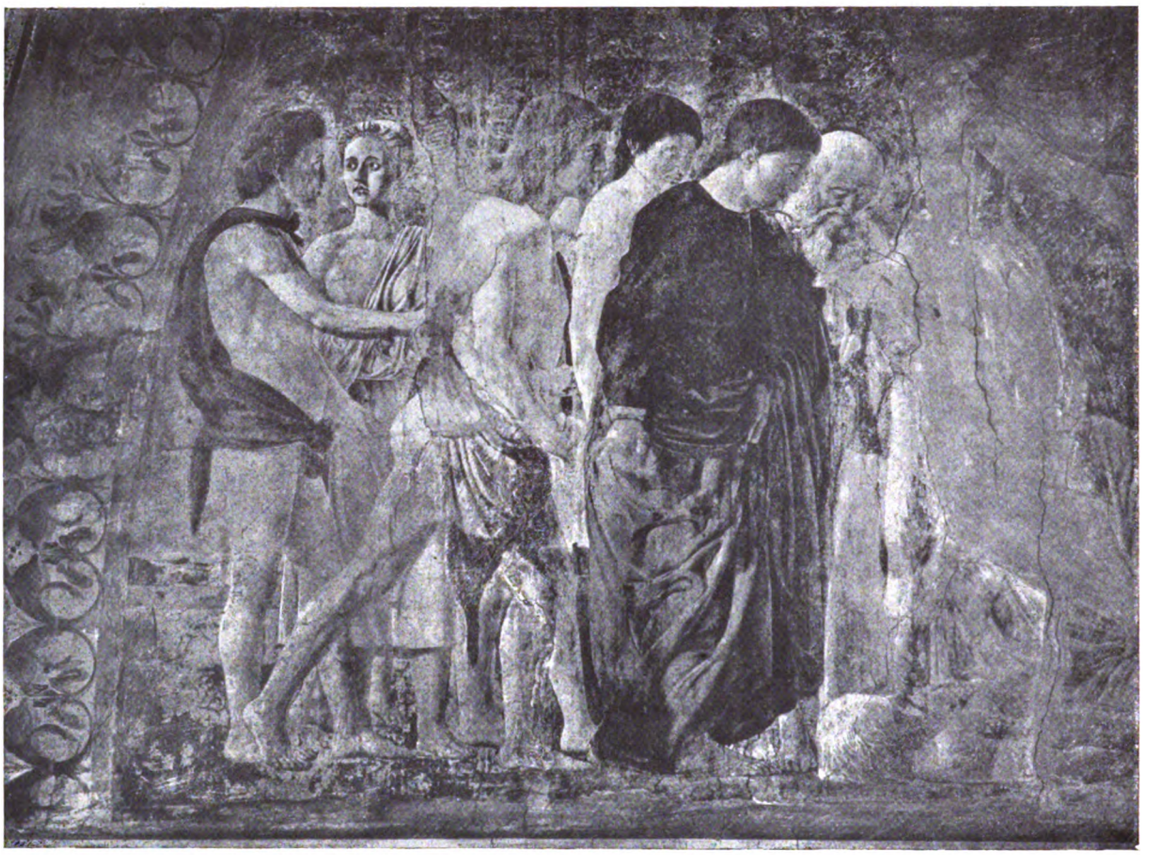
zugleich nicht leicht vergessen haben.

Von Pieros Anfängen wissen wir nichts; und wie von vielen grossen Meistern jener Epoche steht auch von ihm das Geburtsjahr nicht einmal annähernd fest. Ein Dokument jedoch von der dürftigsten Form, aber unschätzbar für den Forscher, der den Wert solcher Dinge allein völlig zu übersehen vermag, giebt hier eine wünschenswerte Klarheit. Es ist eine Zahlung aus dem Jahr 1439, die sich in den Rechnungsbüchern des Florentiner Hospitals von S. Maria Nuova erhalten hat. Piero erscheint hier als Gehülfe des Malers Domenico Veneziano, welcher damals mit der Ausmalung des Chors der zum Hospital gehörigen Kirche von Sant' Egidio beschäftigt war. Domenicos Art müssen wir nicht ohne Schwierigkeit aus wesentlich zwei Werken (von denen das eine auch nur in Fragmenten — in der Londoner National Gallery — auf uns gekommen ist) und aus literarischer Überlieferung zu rekonstruieren suchen. So viel ersehen wir: schon ihn hat das Problem des Lichts beschäftigt. Auf seinem Hauptwerk, dem Altar in den Uffizien, zu dem ein reizendes Predellenstück aus der Legende der heiligen Lucia im Kaiser Friedrich-Museum gehört, sieht man deutlich das Bestreben vorwalten, mit einheitlicher Sonnenbeleuchtung die Tafel zu erfüllen und in dem so geschaffenen Raume die Gestalten angemessen zu verteilen. Man darf hier nur nicht etwa an die Helligkeit der Pleinairmalerei denken; es ist wie Sonnenlicht bei bedecktem Himmel, aber immerhin war in jener Zeit schon dieser Wille zur Helligkeit bedeutungsvoll und zukunftweisend.

PIERO DELLA FRANCESCA, ALTARBILD. AUSSCHNITT
BORGO SAN SEPOLCRO, PAL. COMUNALE

Das war der Mann, dessen Gehülfe Piero als junger Mensch gewesen ist; doch wohl kaum sein erster Lehrer. Die Anfangsgründe der Kunst, das heisst wesentlich die handwerkliche Erfahrung, hatte er sicherlich daheim gelernt; eine solide Grundlage liess sich in der damaligen Zeit, wo die Kunst zunächst Handwerk war, überall legen. Den schon

Digitized by Google

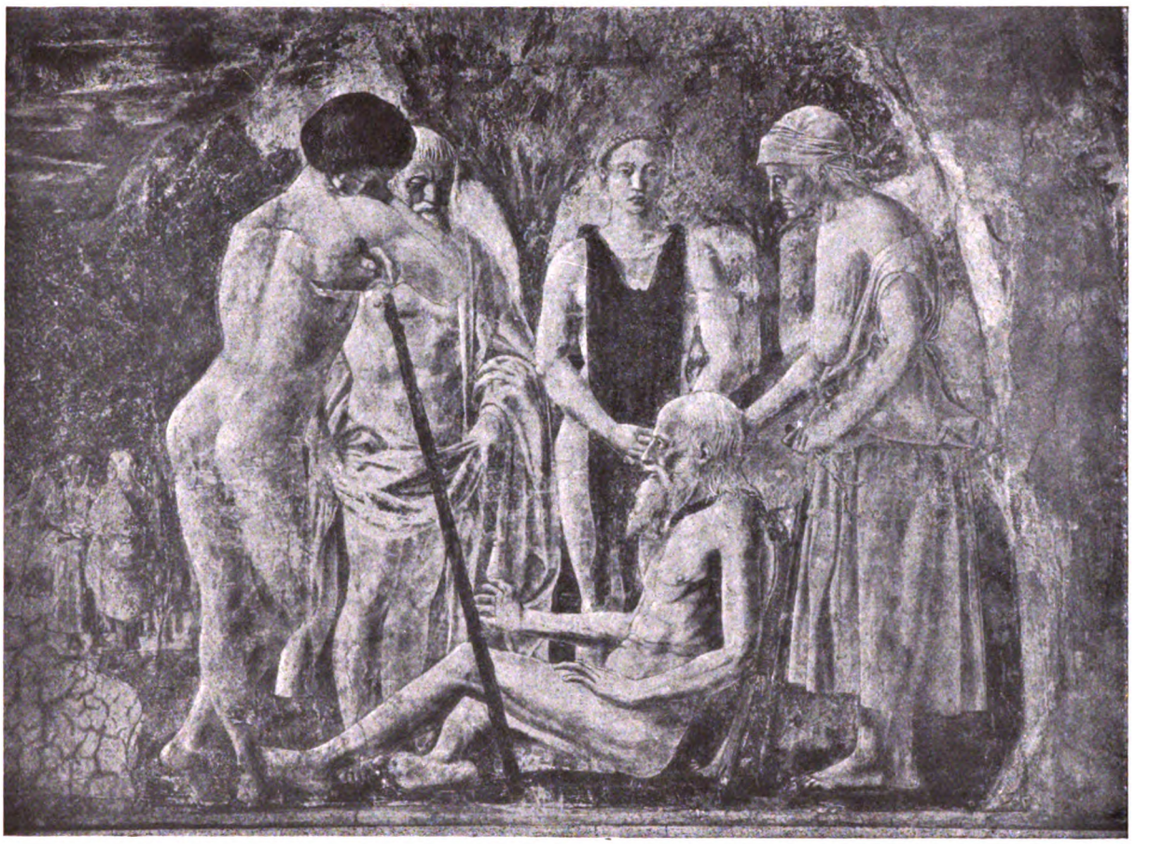


PIERO DELLA FRANCESCA, BESTATTUNG ADAMS. LINKE HÄLFTE
AREZZO, SAN FRANCESCO

Erwachsenen hatte es dann über die Enge der Heimat hinausgedrängt; wo man als Strebsamer damals vorankommen konnte, darüber gab es keinen Zweifel. Der Drang zu lernen musste auf die Stadt weisen, der seit den zwanziger Jahren die drei Namen: Brunellesco — Donatello — Masaccio eine unvergleichliche Vormachtstellung sicherten.

Als Piero, gewiss reif genug, um alle Eindrücke sich mit Verständnis zu eigen zu machen, in Florenz erschien, war Masaccio schon tot, aber sein Hauptwerk, der Zyklus der Brancaccikapelle, stand in voller Frische, das unbegreiflich hohe Meisterstück des allzufrüh Vollendeten, der Bewunderung und dem Studium der Jugend offen. Hier war die Vergangenheit, die formal gebundene Kunst Giottos und seiner Nachfolger, endgültig überwunden und zuerst gezeigt, wie die Bühne sich als ferner, weiter Raum darstellen liess, wie innerhalb dieses Raumes luftumflossene Körper als feste Volumina sich bewegen konnten. Die Künstler neben und nach ihm hatten genug zu thun, um alle von Masaccio gegebenen Anregungen zu verarbeiten; nach seiner Anlage griff ein jeder von ihnen ein Einzelproblem heraus. Was ihnen dabei aber gemeinsam war und sie verband, war ein ausgesprochener naturalistischer Zug, das Bestreben, der Wahrheit der Dinge näher zu kommen, als es die Vergangenheit vermocht hatte. Dass Domenico, Pieros Lehrer, speziell das Lichtproblem beschäftigt zu haben scheint, wurde schon erwähnt. Ein anderer Meister, Paolo Uccello, war in seinen Interessen vorzüglich dem Studium der Linearperspektive zugewandt; in einem seiner Hauptwerke, dem leider schlecht erhaltenen Fresko der „Sintflut" im sogenannten Chiostro verde in S. Maria Novella, wird besonders deutlich, dass er den Raum, den jede der zahlreichen Gestalten innerhalb der Komposition einnimmt, klar bezeichnen will; durch zu beiden Seiten angeordnete Bauten schafft er sich die Möglichkeit, das Auge des Beschauers perspektivisch in ferne Tiefe zu

Digitized by Google



PIERO DELLA FRANCESCA, DER TOD ADAMS. RECHTE HÄLFTE
AREZZO, SAN FRANCESCO

führen. Ob Piero damals bereits Gelegenheit gehabt hat, die mannhafte, ja oft bis zur Wildheit gesteigerte naturalistische Kunst Castagnos kennen zu lernen, lässt sich bei dem Mangel sichrer Daten nicht sagen.

Das eine ist gewiss: seine Florentiner Lehrzeit fällt gerade in die Epoche, die zuerst konsequent und bewusst die Naturwahrheit und -nachahmung in der Kunst anstrebte; für sein ganzes Leben gewann Piero hier die Anregungen. Was er selbst hinzufügte, war der ihm innewohnende Sinn für Grösse; es war ihm nicht möglich, Dinge anders als gross anzusehen und diese Anlage erklärt, dass er auch dort wahrhaft gross erscheint, wo er in kleinem Format arbeitet. Bei wenigen Meistern täuschen daher Photographien so sehr, wie bei ihm, über die Skala.

Schon in dem frühesten erhaltenen Werk, das er nach seiner Heimkehr in die Vaterstadt schuf, zeigt sich sein persönlicher Stil völlig ausgebildet. Es ist ein mehrteiliges Altarwerk, 1445 für ein Hospital in Auftrag gegeben, das im Mittelbild einige Porträtfiguren unter dem Schutzmantel Mariens zeigt, in den übrigen Teilen einzelne Heilige und anderes. Also noch keine zusammenfassende Komposition, in der er seine eigentlichen Fähigkeiten beweisen konnte. Die Gestalten sind eher gedrungen, von massiver Festigkeit, mit beiden Füssen den Zusammenhang mit dem Boden wahrend; etwas mürrisch im Ausdruck, eine Eigentümlichkeit, die Piero stets beibehalten hat.

Was ihn selbst sein ganzes Leben lang beschäftigt, das Problem der Perspektive, davon hat er ein paar Jahre danach in dem Fresko zuerst eine Probe abgelegt, das sich über einer Kapellenthür in S. Francesco zu Rimini befindet. Piero hat hier den Herrn jener Stadt, Sigismundo Malatesta, dargestellt, wie er seinen Schutzpatron kniend verehrt: den Herrscher in reinem Profil vor dem Thron des sich ihm zuwendenden Heiligen. Ein mit Pilastern

Digitized by Google

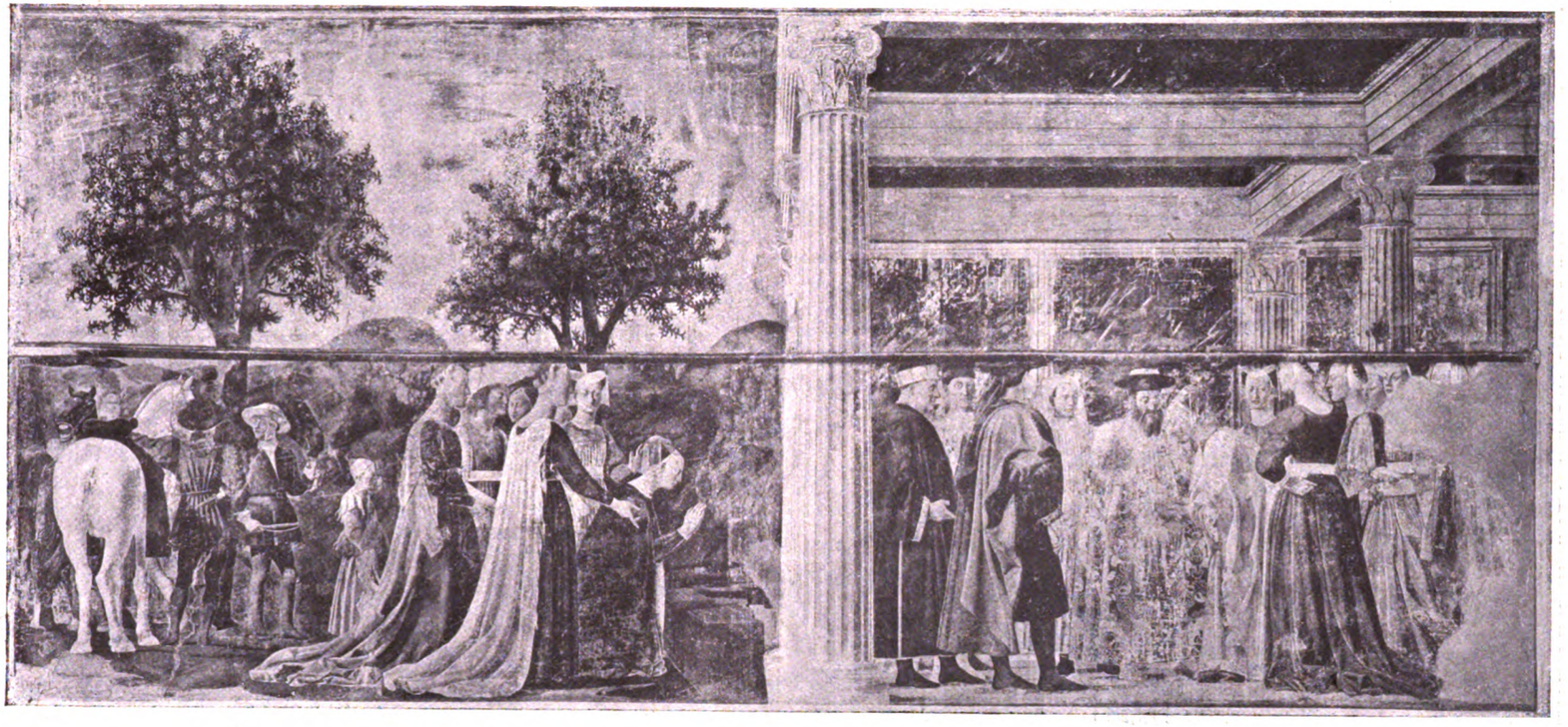
PIERO DELLA FRANCESCA, DETAIL DES „BESUCHS DER KÖNIGIN VON SABA BEI KÖNIG SALOMON
AREZZO, SAN FRANCESCO

geschmückter Raum schliesst die Figuren ein; Festons bereichern ihn dekorativ; das Ganze ist von der feierlichsten Ruhe und einer willensstark angestrebten, vollkommenen Klarheit der Disposition.

Im Mittelpunkt von Pieros Schaffen steht dann der Freskenzyklus im Chor von San Francesco zu Arezzo, dessen Entstehung im sechsten Jahrzehnt des Jahrhunderts man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annimmt. Der Besteller, ein angesehener Aretiner Bürger, hatte den Auftrag ursprünglich einem geringen Florentiner Meister, der in seiner Kunst eine völlig antiquierte Richtung vertrat, aber vielleicht gerade deshalb viel beschäftigt wurde, zugedacht; dessen Tod 1452 machte die Bahn für den unvergleichbar Grösseren frei, als jener noch nichts wie die Kapellendecke nach gewohntem Schema mit Prophetenfiguren bemalt hatte.

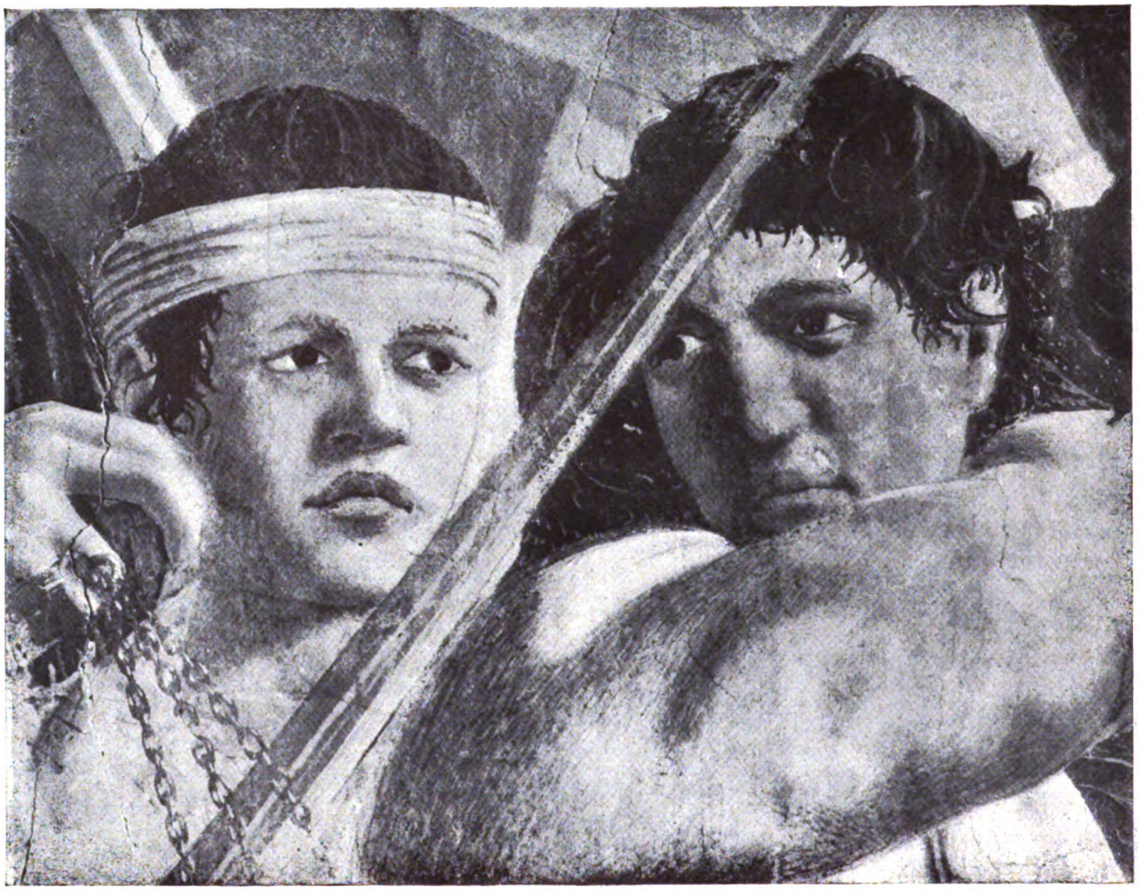
Der Raum, den Piero zu schmücken bekam, ist der übliche Chor einer italienischen Kirche gotischen Stils, mit verhältnismässig hoch ansteigenden Wänden, die es unmöglich machen, dass jede Wand mit einer einzigen Komposition ausgefüllt wird, vielmehr eine Aufteilung in mehrere Streifen übereinander dem Künstler aufnötigen. Neben dem einen Fenster bleiben wenig belichtete, sehr schmale, aber hohe Felder zur Dekoration. Die äusseren Bedingungen also waren ungünstig, wenn auch die gleiche Ungunst die meisten Freskenmaler jener Zeit getroffen hat. Nun kam aber ein schwieriger, im Monumentalstil kaum wieder behandelter Stoff hinzu, gewiss vom Besteller gewünscht: die Freiheit des geistigen Schaffens ist ja keinem Meister jener Epoche (und noch geraume Zeit darüber hinaus) vergönnt gewesen, ohne dass dies ein Hemmnis auf dem Weg zur Grösse wurde. Dem Thema nach sollten die Hauptszenen der Legende vom heiligen Kreuz zur Darstellung gelangen, von Adams Tod und der Pflanzung des Baumes, aus dem das Kreuz Christi gezimmert wurde, bis zum Sieg des Christentums unter König Konstantin und der Rückführung des Kreuzes durch Heraklius. Dinge der verschiedensten Art und Zeit demnach: von der Urzeit biblischer Mythe bis zur nachchristlichen geschichtlichen Begebenheit, die Urstufe des Menschengeschlechts ebenso, wie königlicher Glanz — denn eine Szene hatte den Besuch der Königin von Saba bei Salomo zu behandeln — und dann wieder das Ringen der Völker in der Schlacht; immer aber klang es von Wundern darin an, welche die Kunst des Meisters sinnlich begreifbar machen musste: so in jener Szene, wo die Kaiserin Helena die drei Kreuze

Digitized by Google



PIERO DELLA FRANCESCA, DER BESUCH DER KÖNIGIN VON SABA BEI KÖNIG SALOMON
AREZZO, SAN FRANCESCO

Digitized by Google



PIERO DELLA FRANCESCA, SCHLACHT DES KAISERS HERAKLIUS GEGEN KÖNIG CHOSROES. AUSSCHNITT
AREZZO, SAN FRANCESCO

wiederfindet und das wahre durch eine Heilung seine Echtheit darthut.

Alles, was in Pieros Innerm nach Gestaltung drang, trat nun ans Tageslicht. Es galt zuerst die verschiedenartigsten Bühnen zu schaffen, dann auf den weiten Flächen eine stets sehr grosse Zahl von Figuren so zu verteilen, dass der Hauptmoment klar hervortritt. Überfüllung war ebenso zu meiden wie Ärmlichkeit, denn die Hauptfelder sind gestreckt, doch nicht allzu hoch; nur die beiden obersten Felder rechts und links, lünettenartig abgeschlossen, boten auch angemessene Höhe. Mit einem scheinbar unerschöpflichen Reichtum hat Piero zunächst den jedesmaligen Schauplatz gegeben. In den beiden Lünettenfeldern, die dem Auge des Beschauers am fernsten gerückt ist, am einfachsten. Hier sind es in der Hauptsache ein paar ragende Bäume, dicht belaubt auf der einen, mit völlig entlaubtem Astwerk auf der andern Seite. Bei zweien der Längsstreifen ist eine Gliederung der gedehnten Fläche dadurch erreicht, dass die eine Hälfte das Gelände einnimmt; die Szene aber ist auf der einen Seite (wo die Königin von Saba vor Salomon erscheint) ins Innere verlegt, auf der andern — die Auffindung des wahren Kreuzes — schliesst die Fassade eines Tempels den Grund. Die andere Hälfte der gleichen beiden Fresken ist offenes Land; auch hier wird eine Wiederholung vermieden: einmal sind wieder Bäume zur Ausfüllung des Raumes über den Figuren benutzt, das andere Mal begrenzt ein aufsteigender Bergrücken, über dem ein aufgetürmtes Stadtbild sichtbar wird, die eigentliche Bühne. Und abermals wechselt die Erfindung bei den beiden Schlachtenbildern: hier sind die Kämpfenden in zwei geballte Gruppen geschieden, zwischen denen der Blick in die Tiefe der Landschaft mittels der schlängelnden Linien eines Flusses geführt wird, während dort das massierte

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, FRAUEN DES GEFOLGES DER KÖNIGIN VON SABA. AUSSCHNITT
AREZZO, SAN FRANCESCO

Digitized by Google

Gewoge der streitenden Heere dem Ausblick wehrt.

Die gewaltige Zahl der Figuren, die Verschiedenheit der Vorgänge bieten dem Künstler Gelegenheit alle Register spielen zu lassen; das höchste Pathos wird ebenso aufgeboten, wie feierliche Ruhe. Man findet eine ins Gewaltige gesteigerte Leidenschaft in jener Gestalt, die höchstem Schmerz durch Emporrecken beider Arme und durch die Verzerrung der Gesichtszüge Ausdruck giebt; der pathetischen Szene links auf diesem Fresko, das von Adams Ende und seiner Bestattung handelt, entspricht in der anderen, kleinern Hälfte, wo um den sterbenden Erzvater die Seinen versammelt sind, ein Idyll, das mit wahrhaft homerischer Erzählerkunst behandelt ist; hier bietet der Rückenakt eines auf den Stab gelehnten Jünglings jener heftig bewegten Gestalt künstlerich den Widerpart. In feierlich gedämpftem Stil ist auch die Szene mit der Königin von Saba behandelt. Gemessenen Schrittes nähern sich die Frauen des Gefolges dem Palast, die nachschleppenden Gewänder steigern die Wirkung ruhigen Sichbewegens, während das männliche Gefolge sich in lässiger Unterhaltung bei den Pferden schart. Im Innern des Palastes geht es zeremoniell zu mit gedämpften Bewegungen; fast alle Figuren halten sich gerade und nur einige markante Armbewegungen unterbrechen die Monotonie der Ruhe. Auf dem Fresko der Kreuzfindung ist der Kontrast der beiden Hälften — hier lauter gereckte Stehfiguren, dort wesentlich eine Gruppe knieender Gestalten, über denen schräg nach vorn das wahre Kreuz von einem mehr in den Hintergrund geschobenen Manne gehalten wird — der stärksten Wirkung sicher. Die grössten Schwierigkeiten boten wohl die Schlachtenbilder wegen der Neuheit des Stoffes, um den sich auch Paolo Uccello in Florenz schwer gemüht hatte; war doch die Kenntnis des Pferdes und seiner Bewegungen noch vollends ein heikles Problem, das glücklich zu lösen denn auch Piero ebensowenig wie dem Florentiner Meister gelang. Dagegen verstand er ein Moment dekorativ glücklich zu nützen; die hochragenden Lanzen und die schwerwogenden Feldzeichen mit ihren Emblemen erfüllen wirksam den Raum über den Kampfgruppen. Sonst aber offenbart sich grade hier, dass das Andante und das Maestoso dem Meister angemessner war, als das Furioso. Wo seine Figuren stehen oder langsam schreiten, giebt er treffend den Charakter der Ruhe oder gemessnen Bewegung; wo sie in Massen durcheinanderwogen und in der Leidenschaft des Kampfes ringen sollen, sieht die Bewegung wie eingefroren aus. Auf dem Fresko, das den Sieg Konstantins über Maxentius darstellt, kommt die kaiserliche Schar dahergeritten, als ginge es zur Parade, nicht in ein Ringen auf Leben und Tod.

Eines aber ist allen Gestalten, die Piero in so grosser Zahl auf den Plan führt, eigen: Grösse. Eine Grösse nicht der Proportionen; sie ragen über den menschlichen Durchschnitt kaum hinaus. Aber sie stehen so fest auf dem Boden, der sie trägt, als seien sie darin verankert, und das sichert einer jeden den Eindruck stärksten körperlichen Volumens; man meint, es müsste besonderer Kraftanstrengung bedürfen, sie von ihrer Stelle wegzubringen. Als schwere Masse beansprucht die einzelne Gestalt ihren Platz. Hier hilft nun die meisterliche Herrschaft Pieros über den Raum die Schwierigkeit bewältigen, dass so zahlreiche Figuren auch eine jede ihren Standort findet. Man ist stets völlig im Klaren über das räumliche Verhältnis der einen zur andern; allein bei den Schlachtenbildern, besonders dem bewegteren der beiden, wird es dem Beschauer nicht leicht gemacht, einzelne Gruppen oder gar die einzelne Gestalt loszulösen.

Die monumentale Gestaltungskraft Pieros lässt sich eher noch als an diesen Massenszenen an ein paar Einzelfiguren deutlich machen, namentlich jenen beiden Propheten in den obersten Fensterfeldern, denen man noch die Verkündigungsszene, sowie die Einzelgestalt der heiligen Magdalena im Dom zu Arezzo anreihen mag. Angesichts dieser massigen, lastenden Gestalten, deren körperliche Wucht der grandiose Faltenwurf der schwerstofflichen Gewänder wesentlich steigert, kann die Überschau über das, was jene Epoche sonst geleistet hat, nur das Grösste zum Vergleich heranziehen: Masaccios Apostel in dem Fresko des Zinsgroschens in der Brancacci-Kapelle. Sie allein geben den rechten Masstab, mit dem Pieros Geschöpfe gemessen werden können.

Nun ist aber noch gar nichts darüber gesagt worden, auf welche Weise Piero sein Hauptwerk farbig behandelt hat. Hier ist der Erhaltungszustand ein Hemmnis; wie fast alle grossen Freskenzyklen der Vergangenheit ist auch dieser nur mit wesentlichen Veränderungen der Farbsubstanzen auf uns gekommen. Immerhin aber ist die Erhaltung nicht so ungünstig, dass sich nicht eine Vorstellung über die Intentionen, die der Künstler befolgte, gewinnen liesse. Sein Bestreben war offenbar aufs stärkste dahin gerichtet, durch fein erwogene Abstufung der

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, DIE ZURÜCKFÜHRUNG DES HEILIGEN KREUZES. RECHTE HÄLFTE
AREZZO, SAN FRANCESCO

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, DIE VISION KONSTANTINS
AREZZO, SAN FRANCESCO

Farbe die Klarheit der räumlichen Vorstellung zu steigern. Besonders in den Hintergründen giebt sich dies kund, und hier wird das Stadtbild mit wechselnd farbigen Häusern als besonders belehrend empfunden werden. Ein auf helle Lichtwirkung gerichteter Wille tritt überall zu Tage, jedoch auf Licht in gedämpften Tönen, wie es schon Pieros Lehrer Domenico Veneziano gebraucht hatte. Von besonderer Schönheit ist das landschaftliche Motiv auf dem Fresko der Konstantinsschlacht; zwischen die massiven Reitergruppen schiebt sich freundlich hell die vom Fluss durchströmte Ebene, und der durch die Gestaltenfülle bedrückte Blick ruht gern auf diesem mit höchster malerischer Feinheit beobachteten Stück Natur aus.

Einer einzelnen Komposition aus dem Zyklus, die noch ein Jahrhundert später, inmitten der Glanzzeit der höchst entwickelten Renaissancekunst, Staunen und Bewunderung weckte, wurde noch nicht gedacht. Es ist dies eine der Darstellungen an der Fensterwand, in der die Vision Konstantins in der Nacht vor dem entscheidenden Schlachtentage behandelt ist. Man blickt in das geöffnete Zelt und auf den schlafenden Kaiser, an dessen Lager drei Krieger Wache halten; zwei stehen gleich flankierenden Säulen vorn rechts und links, der dritte ruht mit aufgestütztem Arm auf der Stufe der Bettlade. In die dunkle Nacht dringt von links oben her das überirdische Leuchten des in starker Verkürzung herabschwebenden Engels (die Figur ist sehr schlecht erhalten), und nun schimmert die gelbe Zeltwand auf; die Figur des Kaisers, sein Bett und der Diener daneben werden in visionärem Licht sichtbar,

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, PROPHET
AREZZO, SAN FRANCESCO

während die Tiefe des Zeltes im Dämmer versinkt und die beiden Wachen vorn, eben hier und da leicht angestrahlt, gegen die Helligkeit silhouettenhaft dunkel erscheinen. Das ist mit einer Meisterschaft durchgeführt, die man als vollendet bezeichnen darf; nur ein Künstler, der das Lichtproblem zu seinem besonderen Studium gemacht hatte, war imstande, die komplizierte Aufgabe so konsequent

Digitized by Google

durchzuführen. Mit Recht hat man angesichts dieses Werkes sich der herrlichen Lösung erinnert, die gleichfalls an einer Fensterwand Raffael in der Heliodorsstanze für die „Befreiung Petri" gefunden hat.

Sind Pieros Fresken — den bereits besprochenen ist als spätestes erhaltenes Werk in dieser Technik die wahrhaft monumentale „Auferstehung Christi" im Stadtpalast von Borgo San Sepolcro anzureihen — doch nur relativ zuverlässige Zeugnisse seiner malerischen Absichten, so bieten einige Tafelmalereien in dieser Hinsicht mehr Aufschluss. An erster Stelle das schon erwähnte Altarbild in London, daneben die Bildnisse des Herzogspaares von Urbino. Die Formengebung des Altarbildes entspricht völlig dem, was der Zyklus in Arezzo offenbart: die Gestalten sind wuchtig, gedrungen; kräftig gebildete Beine tragen die Last des Körpers und stehen mit festen Sohlen auf dem Erdboden. Die Köpfe sind eher plump zu nennen; der etwas mürrische Gesichtsausdruck wird durch die leicht gesenkten Mundwinkel verursacht. Trotzdem hat

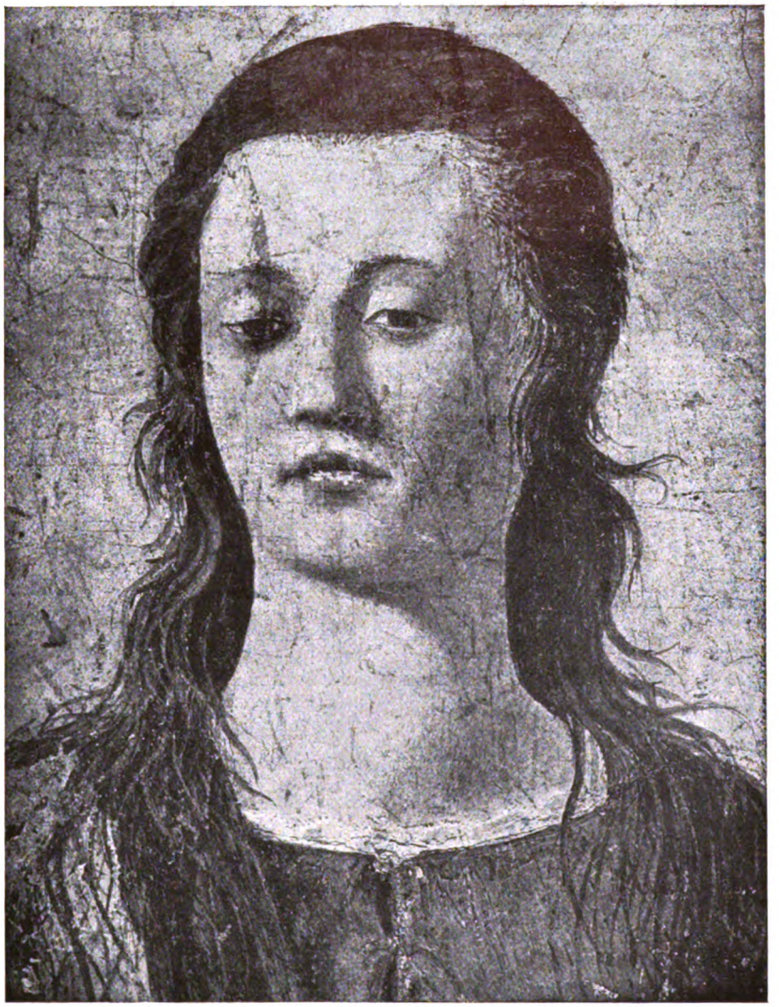
PIERO DELLA FRANCESCA, MARIA MAGDALENA
AREZZO, DOM

Piero hier in der Gruppe der drei Jünglingsengel, deren Häupter bekränzt sind — mit weissen und roten Rosen das des mittleren — einen Grad von Anmut erreicht, wie kaum an anderer Stelle. Was diesem Werk aber den unvergesslichen Eindruck sichert, ist die Verbindung der Figuren mit Landschaft. Auch hier benutzt der Künstler das Hilfsmittel der Windungen des Flusses, um dem Beschauer

Digitized by Google

die Vorstellung räumlicher Tiefe zu erleichtern; darüber hinaus führen Wege zu einer Ortschaft am Fusse reich bestellter Hügel. Hell, licht, in anmutiger Klarheit ausgebreitet weitet sich das Land hinter der ernsten Gruppe des Vordergrunds. Der Blick aber, der dem Fluss folgt, begegnet im Mittelgrund erst einem sich entkleidenden Mann — ein Prachtbeispiel der Aktmalerei aus jener Zeit — und trifft dann bei der nächsten Biegung auf vier langsam wandelnde Gestalten in orientalischem Kostüm, deren leuchtende Gewänder — ein schönes Rot wird zuerst bemerkt — sich im Wasser spiegeln. Ein Stück von unsagbarem farbigem Reiz und zugleich wesentlich, um das lineare Grundschema auch farbig verständlich zu machen. Man liest nicht nur an der Linienführung und dem kleineren Maassstab der Figuren die Entfernung ab, sondern erfasst sie zugleich an der koloristischen Abstufung des Ganzen. Hier hat Piero sein Meisterstück als Maler geliefert.

Die grösste Helligkeit seiner Kolorits hat er dann endlich in dem Bildnispaar der Florentiner Uffizien aufgeboten. Man muss diese unmittelbarem Vergleich mit zeitgenössischen Werken unterwerfen, um voll zu erfassen, wie bemerkenswert der Schritt nach der Lösung des Lichtproblems hin ist, der hier gethan wird. Bei dem sehr dünnen Auftrag der Lasuren ist die Mitwirkung des Kreidegrunds in Rechnung gestellt. Subtilstes Vertreiben der Farben gestattet dem Künstler doch eine sehr



PIERO DELLA FRANCESCA, MARIA MAGDALENA. DETAIL
AREZZO, DOM

Digitized by Google

sorgfältige Durchmodellierung der Köpfe, für die er, dem an den Medaillen erzogenen Geschmack seiner Zeit folgend, reine Profilstellung gewählt hat. Höchst bemerkenswert wiederum die Landschaft, die in sanft abgestufter Helligkeit sich unabsehbar weitet, wobei nur die überall verstreuten Hecken und Bäumchen ernsthafte kleine Akzente abgeben. Erscheinen diese Landschaftsblicke dem modernen Auge auch noch recht primitiv, so darf nicht übersehen werden, dass man es hier mit einem besonders frühen Versuch zu thun hat, einen bestimmten Erdenfleck gleichsam in der Vogelperspektive und in gleichmässig klarem Mittagslicht zu geben. Niederländische Porträts können die Anregung zu der Darstellung der Figuren vor dem landschaftlichen Hintergrund gegeben haben; jedoch ist eine solche Annahme nicht notwendig: gewisse Probleme, nicht nur in der Kunst, tauchen erfahrungsgemäss oft gleichzeitig an verschiedenen Orten auf.

Piero hat noch andere Arbeiten während seines Aufenthaltes am Hof von Urbino geschaffen: als bedeutendstes ein Altarbild, das der gleiche Herzog, den er auf dem Florentiner Bild porträtiert hat, für eine Kirche seiner Hauptstadt gestiftet hat. Noch einmal schlägt Piero die monumentale Note an: der bedeutenden architektonischen Fassung entspricht die wundervolle Haltung der Figuren, obschon ein etwas milderer Zug deren Formen eigen ist: als sei der Trotz der Mannesjahre gebrochen und das Alter machte sich besänftigend geltend.

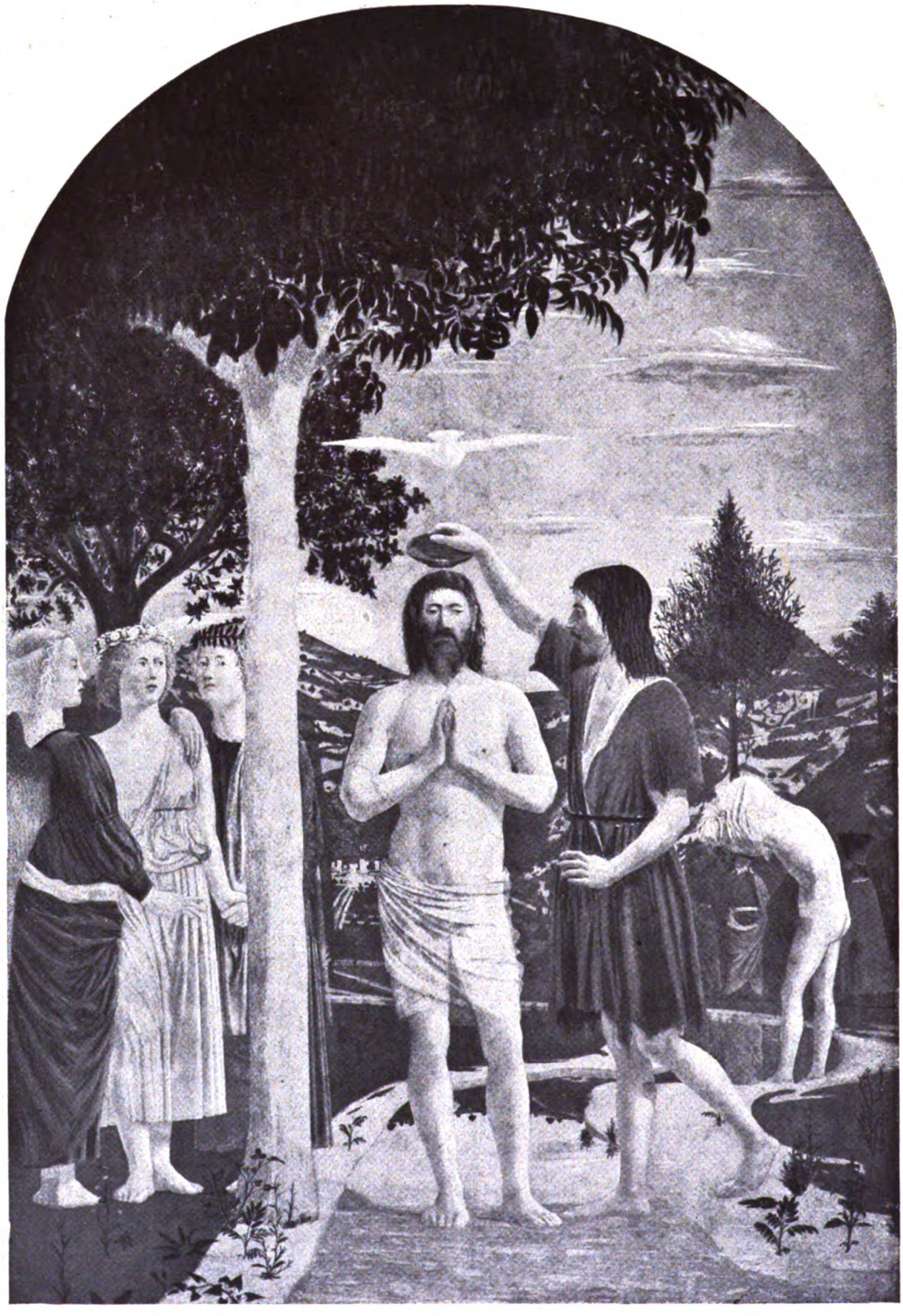
Als er dieses Spätwerk schuf — der Ausdruck sei relativ aufgefasst —, waren seine Gedanken wohl längst von einer Aufgabe ganz anderer Art gefesselt, die ihn dann, wenn wir alter Tradition Glauben schenken dürfen, während seiner Altersjahre wesentlich beschäftigt hat. Was er in langsam fortschreitender Erkenntnis sich errungen, wollte er nunmehr für die Folgezeit den Künstlern zugänglich machen und verfasste deshalb seine drei Bücher über malerische Perspektive. Allerdings hält das Werk nicht ganz, was der Titel verheisst, und gerade den Abschnitt, den man am liebsten von ihm behandelt gesehen hätte, die Farbengebung, hat er absichtlich fortgelassen und sich darauf beschränkt, die eigentliche Perspektive theoretisch darzustellen. Mit der Sachlichkeit des Mathematikers ist er hier von einfachen zu den kompliziertesten Problemen der Konstruktion vorgeschritten, indem er Aufgabe an Aufgabe reiht und deren richtige Lösung darthut. Da war dann freilich kein Platz für Erörterungen allgemeiner Natur über künstlerische Fragen, und so ist seine Abhandlung viel mehr eine praktische Darlegung, als eine Kunsttheorie geworden. Darum nicht minder wichtig für die Folge: zwei Grosse der anschliessenden Zeit, deren Interesse der theoretischen Seite des künstlerischen Schaffens zugewandt war, Leonardo und Dürer, haben auf den Erfahrungen, die Piero in seiner Perspektive niedergelegt hat, weitergebaut.

Pieros künstlerisches Wollen und theoretisches Erkennen hat in den beiden namhaftesten Künstlern, die Mittelitalien neben ihm im fünfzehnten Jahrhundert erstehen sah, die unmittelbare Auswirkung gefunden. Auf seinen Forschungen beruht das tiefgründige perspektivische Können, das Melozzo da Forli namentlich in der Halbkuppel von Santi Apostoli in Rom bewährt hat; die monumentale Grösse seiner Werke aber wirkte entscheidend auf die Kunst seines unmittelbaren Schülers Luca Signorelli. Dessen Hauptwerk, der Freskenschmuck im Dom zu Orvieto, bedeutet am Schluss des Jahrhunderts, dem Piero angehört, die reife Vollendung seiner Bestrebungen.

Digitized by Google

PIERO DELLA FRANCESCA, FEDERIGO VON MONTEFELTRE, HERZOG VON URBINO
FLORENZ, UFFIZIEN}

Digitized by Google



PIERO DELLA FRANCESCA, TAUFE CHRISTI
LONDON, NATIONALGALERIE

Digitized by Google

EINE DORFSIEDELUNG DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

RUDOLF EBERSTADT

Die landesfürstliche Bauthätigkeit, wie sie sich in Deutschland nach dem Abschluss des Dreissigjährigen Krieges entwickelte, empfing wohl bedeutsame Anregungen aus Frankreich, zeigt indes eine selbständige, von den ausländischen Verhältnissen wesentlich verschiedene Ausgestaltung. Wenn auch Schlossanlagen und Prunkbauten in grossem Umfang ausgeführt wurden, so ging doch in den gut verwalteten deutschen Territorien das hauptsächliche Ziel der Landesfürsten dahin, die Städte aus den Verwüstungen der Kriegsjahre und ihrem tiefen Verfall wieder aufzurichten. In einem Werk, das anderthalb Jahrhunderte füllt und nach neuen Kriegsnöten oft von neuem aufgenommen werden musste, wurde die Gründung neuer Städte, die Angliederung ganzer Stadtteile, die Errichtung einzelner Bauten durchgeführt; eine Arbeit, die unsere Wissenschaft vom Städtebau um so mehr würdigt, als wir dem damaligen Schaffen zahlreiche Vorbilder auf den verschiedensten Gebieten des Bauwesens zu entnehmen haben.

Die Vorsorge für den Städtebau bildete indes nur einen Teil der gesamten Verwaltungspolitik, die allgemein auf die Hebung des Gewerbewesens und der Bevölkerungszahl gerichtet war. Die Gewerbeförderung kam hierbei vorzugsweise den Städten zugute, da nach der damaligen Regelung der Gewerbebetrieb — von den sogenannten Landindustrien abgesehen — hauptsächlich auf die Städte verwiesen war. Die Bevölkerungspolitik dagegen galt in gleicher Weise, zum Teil sogar in überwiegendem Maasse, dem flachen Lande, dessen Besiedelung als eine dringliche Aufgabe erschien. In Preussen wurde namentlich unter der Regierung Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs des Grossen der Bevölkerungsvermehrung des flachen Landes eine gesteigerte Aufmerksamkeit zugewendet, dem bekannten Grundsatz Friedrich Wilhelms gemäss: „Menschen halte vor den gröhssten Reichtuhm.“ Die umfangreichsten Unternehmungen der Landesmelioration wurden durchgeführt, die Heranziehung von Einwanderern wurde auf das eifrigste betrieben und die aufgewendeten Mittel erreichen, an den damaligen Verhältnissen gemessen, eine ausserordentliche Höhe.

Aus dem ländlichen Siedelungswesen in Preussen sei hier ein — in der Literatur meines Wissens noch nicht behandeltes — Beispiel geschildert, das eine Reihe eigenartiger Einzelheiten bietet und zugleich in künstlerischer Hinsicht manchen bemerkenswerten Zug aufweist; es ist die Ortschaft Friedrichsthal, zweiunddreissig Kilometer nördlich von Berlin, unweit Oranienburg gelegen, in deren wechselvollem Schicksal die verschiedenen Formen der preussischen Siedelungspolitik hervortreten. Die Stätte des heutigen Friedrichsthal hiess früher Grabsdorf; eine Bezeichnung, die noch jetzt in dem benachbarten Grabowsee fortlebt. Das Dorf, das schon um das Jahr 1350 in den Urkunden erwähnt wird, war von einer Anzahl Bauern und Kossäten bewohnt. Im Jahre 1691 kaufte Kurfürst Friedrich III. (der spätere König Friedrich I.) das Lehnschulzengut und liess die in dem Dorfe ansässigen Landwirte versetzen. Das Dorf war hiermit verschwunden und das Eingreifen des Landesfürsten beginnt an dieser Stelle, was wir hervorheben wollen, zunächst mit einem „Bauernlegen.“ Auf dem freigewordenen Gelände liess der Kurfürst ein Jagdschloss errichten, dem die Baulichkeiten für Hofleute, Beamte und Bewirtschaftung hinzutraten. Durch Verordnung vom 2. Oktober 1697 befahl der Kurfürst, dass der Ort künftig Friedrichsthal heissen solle.

Die beifolgende Abbildung, deren Original im Königlichen Geheimen Staatsarchiv in Berlin verwahrt wird, giebt den Stand des Schlossbaues aus der Zeit nach 1701. Die Anlage macht in ihrer Gesamtanordnung einen überaus ansprechenden Eindruck. Die streng symmetrische Gliederung ist in jeder Einzelheit der Bauwerke, der Zierplätze und der gärtnerischen Umgebung durchgeführt. Das fürstliche Schloss selbst hat, im Verhältnis zu der Ausdehnung der umliegenden Gebäude, keine grossen Abmessungen; es tritt indes gleichwohl deutlich als Kernpunkt der ganzen Planung hervor. Seitwärts des Schlosses, ohne baulichen Zusammenhang mit ihm, sind zwei rechteckige Gebäudegruppen angeordnet, die in späteren Urkunden als Marstall bezeichnet werden. Der dem Schloss vorgelagerte Ehrenhof erweitert sich zu einer bedeutenden

Digitized by Google

Platzanlage, die wir aus verschiedenen Gründen genauer zu beachten haben. Der Platzgrundriss hat die Gestalt eines Achteckes, jener „symmetrischen Platzform", die der landesfürstliche Städtebau in Preussen mehrfach anwandte; es sei erinnert an das von Friedrich Wilhelm I. zum Abschluss der Friedrichstadt in Berlin angelegte „Achteck", den heutigen Leipziger Platz. Der Schlossplatz ist es ferner, der den Grundstock für den später zu erörternden Ausbau der Siedelung abgab. Die umliegenden Gebäude, die die Wohnungen für Gäste, für Beamte und Dienerschaft enthielten, fanden hierbei eine in ihrem ursprünglichen Zweck kaum vorgesehene Verwendung. Die Anlage des hinter dem Schloss gelegenen Gartens, die die symmetrische Architektur in den rechteckigen Abschnitten mit ihren hohen Einfriedigungen wiederholt, ist gleichfalls der Betrachtung wert und bietet einen guten Beitrag zu der damaligen Geschmacksrichtung in der Behandlung der Gartenanlagen.

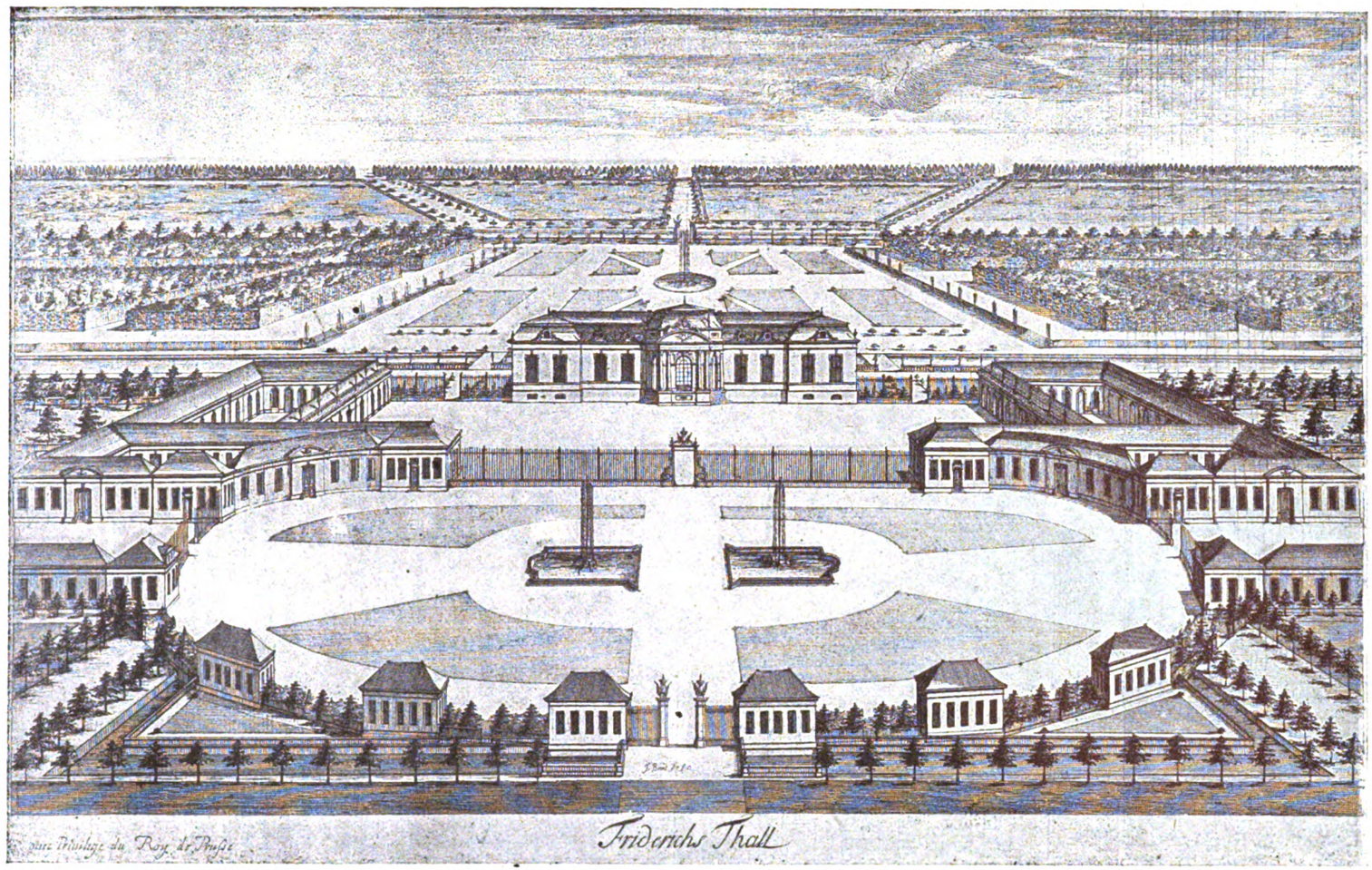
Nicht lange hat die Zeit glänzenden Lebens in Friedrichsthal vorgehalten. Unter dem Nachfolger Friedrichs I. wurde der Schlossherrlichkeit ein rasches Ende bereitet. Es entsprach den Anschauungen Friedrich Wilhelms I., dass er auf Friedrichsthal nicht nur keine Ausgaben leisten, sondern aus dem Besitz nützliche Einnahmen erzielen wollte. Er verpachtete demnach Schloss, Marstall und den ganzen Gutsbezirk, und der Hofhalt schied endgültig aus Friedrichsthal, das nunmehr wiederum in einen neuen Abschnitt seiner Entwicklung eintrat.

Friedrich Wilhelm I. hatte das ländliche Siedlungswesen durch die Ausgestaltung der Verwaltungseinrichtungen, durch die Hereinziehung landesfremder Zuwanderer und durch Urbarmachung weiter Landesstrecken mächtig gefördert. Die Regierung Friedrichs des Grossen steigerte die Leistungen für die Besiedelung des flachen Landes und entwickelte die innere Kolonisation zu einem Hauptgebiet der Verwaltungsthätigkeit. Alsbald nach dem Regierungsantritt erliess der König Edikte, um „Ausländer" — worunter alle Nicht-Preussen zu verstehen sind — zur Niederlassung im Königreich einzuladen, unter Zusicherung hoher Freiheiten und Vorteile. Aber auch den „Einländern" sollte die ländliche Ansiedlung ermöglicht werden, für die bei dem grossen Umfang des stehenden Heeres namentlich die ausgedienten Soldaten in Betracht kamen. Ein Edikt vom 14. Januar 1748 weist darauf hin, daß die bei den Regimentern in Reih und Glied stehenden Landeskinder nach ihrer Entlassung in die Kantons (Bezirke) zurückgehen und sich dort niederlassen könnten; wogegen „Majestät zu ihrem Mißfallen vernehmen mußte, daß solche Landeskinder nicht etabliret, sondern in die Irre herumgegangen und wohl gar sich ausser Landes begeben haben." Für die Förderung der Ansiedlung wurden umfassende Maßnahmen verfügt. Die Kriegs- und Domänenkammern arbeiteten mit ihren weitgehenden Machtbefugnissen für das Siedlungswesen; vor allem aber bethätigte sich der König selber in einem unermüdlichen Eifer, der während der langen Regierungsdauer auch unter den Kriegsjahren niemals nachliess, in der Fürsorge für die „Peuplirung" des Landes.

Zu den Bezirken, die für die Anlage einer Siedlung in Aussicht genommen wurden, zählte unser Friedrichsthal, und zwar handelte es sich zunächst um die Schaffung einer rein bäuerlichen und landgewerblichen Niederlassung. Durch Erlass vom 19. Dezember 1749 wurde dem Amtmann Kienitz aufgegeben, „fremde Leute herbeizuschaffen, mit denen die Vorwerksgebäude in Friedrichsthal, wenn sie zu Familienhäusern aptiret, besetzt werden können." Schon in den nächsten Monaten (Februar 1750) fand sich aus dem Anhaltischen eine Abordnung „der sich in den königlichen Landen niederlassen wollenden Familien" ein; aber die Verhandlungen führten zu keinem Ergebnis.* Nunmehr verfügte die Königliche Kammer, dass vor allem mit dem Umbau der vorhandenen Baulichkeiten und ihrer Herrichtung für die Kolonistenzwecke vorgegangen werde; die peinliche Ordnung der preussischen Rechnungsführung gestattet uns, im einzelnen zu verfolgen, in welcher Weise die alten Schlossbauten zu einer bäuerlichen Siedelung umgewandelt wurden. Der Voranschlag zeigt, dass man sich auf eine praktische und sparsame Bauweise verstand. Zunächst wurden die beiden Marstallgebäude rechts und links des Schlosses zum grossen Teil abgebrochen, die Dachsteine der langgestreckten Rechtecke wurden etwa zur Hälfte nach Oranienburg übernommen, die übrigen verkauft, während das sonstige Abbruchsmaterial für die Neubauten an Ort und Stelle Verwendung fand. Von den den Schlossplatz umgebenden Dienst- und Beamtenhäusern unserer Abbildung (S. 233) wurden die sechs freistehenden durch Teilung und Hinzufügung von Anbauten zu zwölf Doppelhäusern erweitert, während aus den übrigen

* Der Bericht über die Verhandlungen mit dem Anhaltischen Abgesandten stammt vom um die Anlage neuer Siedelungen verdienten Kriegsrat Pfeiffer; siehe auch unten.

Digitized by Google



SCHLOSS FRIEDRICHSTHAL
NACH EINEM STICH IM KGL. GEHEIMEN STAATSARCHIV, BERLIN

Digitized by Google

Gebäuden und dem Abbruchsmaterial noch acht Bauernhäuser hergestellt wurden. Bereits im Jahre 1752 war die Siedelung mit zwanzig Kolonistenfamilien besetzt, von denen siebzehn aus Mecklenburg, drei aus Württemberg stammten.

Die beifolgende Abbildung S. 235 zeigt den Grundriss des aus dem Schlosshof entstandenen Dorfplatzes. Um den alten Achteckplatz — der nunmehr den Mittelpunkt der neuen Dorfanlage abgab — wurden die Stellen der Ansiedler und ihre Ackergrundstücke angeordnet. Durch diese Planung wird die eigenartige, auf den ersten Blick auffallende Grundstückseinteilung (die noch heute erhalten ist) bestimmt; die Grundstücke sind strahlenförmig um den Platz gelegt und konvergieren nach der Mitte des Achtecks. Die Anlage, wie sie unsere Skizze darstellt, ist wesentlich verschieden von der üblichen Vorstellung eines Dorfes und schwerlich unter den uns geläufigen Kategorien der Dorfsiedlungen unterzubringen. Wir wissen jetzt, dass die ursprüngliche Planabsicht in keiner Weise auf eine Dorfanlage gerichtet war. Um so mehr verdient es eine Hervorhebung, dass die aus einer völlig fremdartigen Grundlage entstandene Planform von Friedrichsthal alsbald Schule machte und bei den seit 1754 unternommenen friderizianischen Dorfgründungen in der Mark teils unverändert nachgebildet, teils mit Abwandlungen benutzt wurde. Die Dörfer Kloster Zinna bei Jüterbog und Schönwalde unweit Bernau haben als Mittelpunkt der Planung den aus Friedrichsthal übernommenen Achteckplatz, während in der Anlage anderer Kolonie-dörfer gleichartige Anregungen erkennbar sind.

Die Platzanlage in Dorf Zinna, bei der die einzelnen Kleinhäuser durch Zwischenmauern verbunden sind und eine geschlossene Umbauung der Freifläche aufweisen, macht einen trefflichen Eindruck; man ist überrascht, hier manche Einzelheiten zu finden, die unsere heutige Plantechnik als neue Effekte aufgenommen hat. Dass Kriegsrat Pfeiffer, der die vorerwähnten Dörfer anlegte, bei der Besiedelung von Friedrichsthal thätig war, wurde oben bemerkt. — In Friedrichsthal selbst ergiebt der gegenwärtige Zustand ein von dem ursprünglichen in wesentlichen Zügen abweichendes Bild. In die Mitte des Dorfplatzes wurde im Jahre 1896 der Neubau einer Kirche gestellt, der, trotz der nüchternen Alltäglichkeit seiner akademisch-gotischen Formen, störend wirkt und sich in die Umgebung nicht einzufügen vermag. An der Südecke des Platzes ist ein zweieinhalbgeschossiger Privatbau von wenig erfreulicher Gestalt entstanden. In der Nordecke ist die vormalige Geschlossenheit durch die Niederlegung zweier Häuser und die erforderliche Einführung einer Strasse aufgehoben worden. Immerhin bleibt noch genug an günstigen plan-uud siedelungstechnischen Wirkungen übrig.

Eine dritte Wandlung in der Besiedlung von Friedrichsthal vollzog sich nach dem Jahr 1780. Friedrich II. wollte zur Hebung des Gewerbes und zur Vermeidung des Geldabflusses nach dem Auslande "eine Manufaktur von Ressorts (Uhrfedern), Ketten und anderen Fournitures zu denen Uhren nach Genèver Art" im Jnlande anlegen; für diesen Zweck wurde Friedrichsthal ausersehen. Die Pflanzung einer solchen Fabrikation auf dem flachen Lande bedeutete ein Abgehen von der älteren Übung, die — zum Teil aus steuertechnischen Gründen — die Gewerbethätigkeit in die Städte zusammenzog und auf dem Lande nur die üblichen Landhandwerke, namentlich die in Verbindung mit Landbau betriebene Spinnerei und Weberei, zuliess. Die Einrichtung der neuen Manufaktur wurde dem Unternehmer Louis Truitte übertragen, der sich anheischig machte, die erforderliche Anzahl von Handwerkern und Arbeitern aus der französischen Schweiz zur Übersiedlung nach Preussen zu veranlassen. Die Wohnbauten für zwanzig Arbeiterfamilien (von denen die Mehrzahl aus Genf, die übrigen aus anderen Orten der Westschweiz stammten), und für den Leiter der Fabrikation wurden im Jahre 1781 errichtet und die Herstellung von Genfer Uhren kam alsbald in Gang. Die landesfürstliche Siedlungspolitik hatte nunmehr dem Dorf Friedrichsthal die Entwicklung gebracht, die wir heute wieder anstreben — die örtliche Vereinigung von Landbau und Gewerbethätigkeit.

Aus der Geschichte von Friedrichsthal ist noch zu erwähnen, dass im Jahre 1819 der königliche Gutsbesitz an einen privaten Erwerber verkauft wurde. Das Schloss stand bis zum Jahre 1875 und wurde dann wegen Baufälligkeit abgebrochen. Die Uhrenfabrikation wurde nach 1810 allmählich eingestellt und die Uhrmacherhäuser gelangten gleichfalls zum Verkauf. Im Jahre 1844 brach am Dorfplatz ein Brand aus, der neunzehn Büdnerstellen in Asche legte. Bei dem Wiederaufbau der Gebäude sind einzelne Abweichungen von der älteren Baulinie eingetreten; auch sollen damals die Häuser an der Ostseite etwa um Vorgartenbreite zurückgesetzt worden sein.

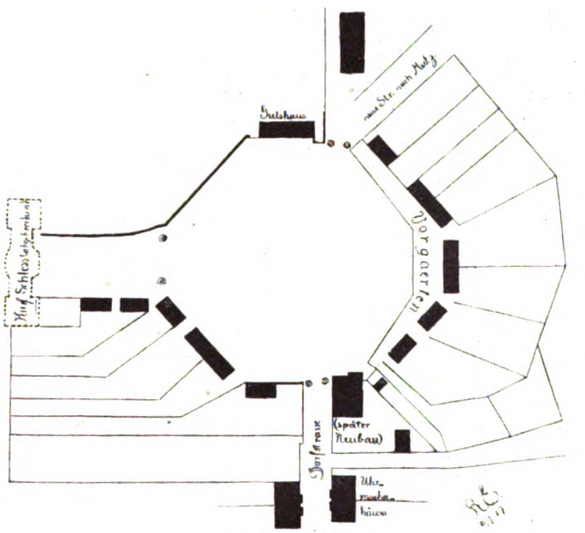
In der Gegenwart wird unser Interesse wiederum auf die landesfürstliche Bau- und Siedelungsthätigkeit hingelenkt. Wiederum gilt es, nach den Zerstörungen und Schädigungen von Kriegsjahren mit aufhelfender Kulturarbeit einzugreifen; wiederum gebrauchen wir eine systematische Baupolitik, die sich nicht — wie es leider bisher zumeist geschieht — auf Einzelmaassnahmen beschränkt, sondern ein vollständiges Programm des Siedelungswesens umfasst. Auch die Wirtschaftlichkeit im Bauwesen, das Haushalten mit den verfügbaren Mitteln wird vielleicht, wie in der alten Zeit, einen Grundzug unserer Bauthätigkeit abgeben. Endlich aber scheint es, dass sich in den während der letzten fünf Jahrzehnte eingeführten städtischen Bauformen eine Änderung anbahnen wird, indem wir, in Rückkehr zu der älteren Überlieferung, in

Digitized by Google

der Siedelungsweise eine Verbindung der Gewerbethätigkeit mit Land- und Gartenbau anstreben; alles in allem eine Wiederaufnahme der früher geltenden Grundsätze und Bestrebungen.

Betrachten wir endlich die rein künstlerische Seite unseres Gebietes, so mag es scheinen, dass wir der landesfürstlichen Bauthätigkeit wohl noch andere Anregungen zu entnehmen haben, als die neuerdings vielgenannte „einheitliche Blockfront“ und die äusseren Formen der Hausreihen. Das einzelne Haus tritt namentlich in dem Kleinhausbau, der den Hauptteil unseres neuzeitlichen Wohnungsbaues bildet, in seiner Bedeutung zurück, während die Plangestaltung und Geländeeinteilung die wesentliche Voraussetzung für die Erzielung befriedigender bautechnischer Wirkungen abgiebt. In dieser Hinsicht zeigen uns die älteren Anlagen manche Lösung, wie wir einer ländlichen oder halbländlichen Siedelung, bei grösster Einfachheit der Mittel, Körperhaftigkeit und Ausdruck verleihen können.*

* Zu der vorliegenden Darstellung wurden benutzt Akten des Geheimen Staats-Archivs Berlin über das Amt Friedrichsthal aus der Zeit von 1740 bis 1786. Zu der landesfürstlichen Bauthätigkeit, vgl. Rud. Eberstadt, Handbuch des Wohnungswesens, 3. Auflage, Jena 1917. S. 59 f.



Digitized by Google

ULRICH HÜBNER, POTSDAM

ULRICH HÜBNER

VON

JULIUS ELIAS

Dieser Maler, der immer schweigsam im Hintergrunde der künstlerischen Zeitereignisse blieb, auch er hat unser Wissen von der Natur in seiner bescheidenen und ruhigen Art vermehrt. Corot hat einmal dem Adler Delacroix die kleinen, durch lichte Himmel wie durch graue Wolken dahinstreichenden Lerche entgegengesetzt, die aus den Wäldern von Fontainebleau aufflatterte. Solch ein kleiner, zufriedener Zugvogel, der das Lob der Natur selbst in wetterbedeckten Tagen verkündet, ist Hübner, der jüngere, oder: ist es geworden. In zuchtvoller und zielvoller Arbeit. Sein Nest hing in der ernsten Mark. Er hat nicht die gesegnete Hand westlicher Meister mitbekommen. Uns hier blühte kein augustisch Alter üppiger landschaftsmalerischer Tradition; kein Reichtum grosser Erinnerungen erwartete der Jüngling, der zur Kunst aufwacht und zunächst das Glück eines starken Handwerks braucht.

Durch die Geschichte seiner Familie freilich hatten Kunst und Kulturkraft tiefe und nachleuchtende Spuren gezogen: Maler waren der Grossvater und der Bruder der Grossmutter; der Grossvater mütterlicherseits war der Historiker Droysen, und Hübners Vater Emil war klassischer Philologe. Indessen, mit dem Erbe Julius Hübners und Eduard Bendemanns war nicht viel anzufangen, wenn einer wie Ulrich Hübner als ein Unruhiger, als Sucher der Modernität, geboren wurde. Die lag ihm im Geblüt. So verliess er sehr früh Berlin, ohne erst die landesübliche Brachtschule berührt zu haben, und ging nach dem Süden, in die Heimat Wilhelm Trübners,

Digitized by Google

wo eine Schule gefestigter Landschaftsmaler Leben und Lehre zu neuer Botschaft verband. In Karlsruhe nämlich, das in malerischer Jungfräulichkeit prangte, war man auf einen Gedanken gekommen, den man eigentlich in München hätte verwirklichen müssen, den Schülern Adolf Liers, des hingegebenen Barbizonjüngers, Stellungen zu geben. Man zog Schönleber und Baisch herein, denen sich Kallmorgen anschloss; später bemühte man sich um Zügel und Pötzelberger, und bald stiess auch Weishaupt zu den andern. Der ganze Pomp der guten, an aufgeregtem Lebensgefühl erwärmten Münchener Stimmungslandschaft begann sich in Karlsruhe zu entfalten; zugleich aber führte Carlos Grethe, in freierer Vorahnung, Elemente des Monetschen Luminismus ein.

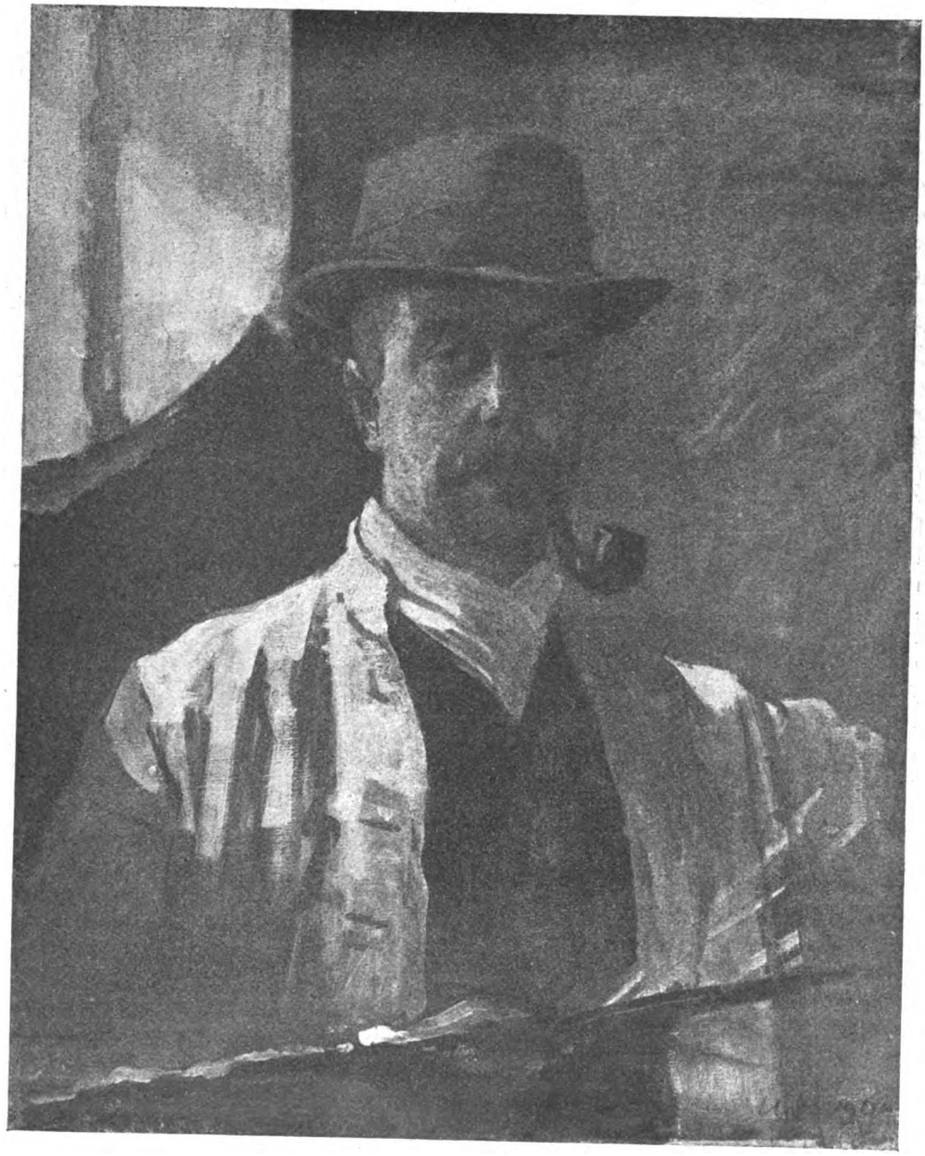
ULRICH HÜBNER, AM GLIENICKER SEE

Ein jeder dieser frischen Maler hatte auf der weiten Gotteserde sein Lieblingsgebiet, auf dem er mit froher Beharrlichkeit immer wieder schwärmte. Der eine liebte die Verschwiegenheit des Waldes, seine sonnigen oder taufeuchten Lisièren und melancholischen, grünenden Teiche; ein anderer die Ebene mit den tiefen Horizonten und dem schimmernden Duft der Fernen; ein dritter wellige Striche, Hügelland, Haide mit schweren Schatten und grellem Licht; ein vierter üppige Getreidefelder mit warm streichender Luft oder lauschige Gärten; die helle Heiterkeit der Natur, ihr Erwachen dieser — ihren tiefen schlichten Ernst, ihr Sterben jener. Ein fünfter geht in den grossen Städten den Spuren der Landschaft nach, ein sechster schätzt die künstliche Parknatur. Wieder ein anderer ergreift auf der Bergeshöhe schöne Panoramen von blitzhaft sich streckenden Flüssen, bunten Gartengeländen, eingebuchteten Städtchen, Kirchturm, Gehölz und rhythmisch wechselnden Feldern. Den meisten aber genügt ein betont einfaches Eckchen Natur, ein nicht sehr umfassendes Motiv. Merkwürdig, wie allen diesen Leuten, deren ganze Naturanschauung in Fontainebleau Wurzel hatte, dennoch — in ihren besten Tagen — ein niederdeutsch gefärbter Zug eigen war. Nicht nur in der Art, wie sie das breitgestirnte Herdentier oder das wollige Schaf in die Landschaft setzen — auch wie sie Wasser malen und Strandmotive abrunden, wie sie träumerisch in die Weite blicken oder ganz robust den Geruch der Erde suchen. Als Schüler Pötzelbergers, Carlos Grethes und Schönlebers tritt Hübner in diesen Kreis ein, ordnet sich vier Jahre lang disziplinierten Stil- und Formkünsten unter und verbringt ungebundenere Sommerarbeitstage in der Maxauer Rheinebene.

Nicht Schablone, aber doch Vorbild; nicht Zwang, aber doch Schule. Zwar Natur, aber doch distanziert und in einer neuen Art heroisch und pittoresk gesehen. Die Stimmungslandschaft wird im Lauf der Entwicklung genau so gute oder so schlechte Theoriemalerei wie jede deutsche Landschaftsschule vor ihr. Mit den Mitteln, die ihnen zu Gebote stehen, geben diese Maler ein Abbild der Erde, doch der Erdgeist spricht nicht. Der wärmere Pulsschlag des Südens, seine fortgeschrittene künstlerische Triebkraft hatte diesen Hübner angezogen; er fühlt nun das wenig Individuelle seiner Malerei, fühlt, dass er nicht dorthin gehöre; fühlt, dass sein abgekühlteres Naturell nur im Norden zu einer Art Persönlichkeit gedeihen könne. Nicht Lebensüberschwang, sondern Spartanismus liegt in seinem Wesen. Der Märker repatriiert sich. Die Zwischenspiele England und Holland zählen kaum. Auf der Linie Potsdam-Hamburg-Lübeck-Warnemünde liegt fortan seine Welt.

Er wanderte — nicht, wie jemand meinte, als „Tourist", der seine Formel atmosphärischer Malerei wie in einem Koffer bei sich trug und, mit fester

Digitized by Google



ULRICH HÜBNER, SELBSTBILDNIS

Augenbildung, optisch die wesensverschiedenen Eindrücke neutralisierte, zum Beispiel Waterkant nicht anders sah und malte als Binnenland. Das ist nicht richtig, wenigstens für Hübners letzte Entwicklung nicht. Richtig ist, dass Hübner, als er nun mit herzhaftem Ruck in die Berliner, von Liebermann geführte Entwicklung eintrat, weniger dem Impressionismus als dem Sezessionismus sich ergab; das will sagen: er schloss sich der Gruppe jüngerer Maler an, die nach französischem Rezept ein Programm der Hellmalerei deutsch durchzuführen, zu verdeutschen suchten, mit vollem Einsatz ihrer Kraft und ihres Wesens. Das Rezept hiess damals Manet. Der Impressionismus aber (dahinter kam Hübner nicht viel später) ist etwas viel Umfassenderes; er ist mehr als eine Schule und eine Formel: er lehrt uns die welterklärende Macht der Malerei," öffnet uns den Weg in eine Lebensanschauung, die so stark und rätselhaft ist wie das Leben selbst, sinnlich zugleich und geistig. Von der „cuisine bourgeoise" des Naturalismus kam Hübner — und sein Fall ist typisch — allmählich zu sich selbst, zu einer freieren, höheren Malergesinnung, zu einem tendenzloseren, weniger sensationellen Farbenstil, in einen intimeren Rapport zur Natur, zu einer einfacheren Wahrheit: er gab jedem Himmelsstrich in Luft und Licht und innerem Rhythmus, was ihm gehört. Und er gab es unbekümmert, den Frühling im Herzen; er promeniert nicht nur durch vertraute Welten: man kann auch spazieren gehen in seinen Landschaftsvisionen, sorglos, ohne analytische Hintergedanken. Er schuf in Einsamkeit und in ununterbrochenem Verkehr mit der Natur der Mark und nordöstlicher Küsten und Meeresbreiten. Seine Hafenbilder sind von einer herben Schönheit und fast holländischen Gereiftheit; sie strömen den Reiz der menschlichen Arbeit aus und der menschlichen Sehnsucht, ohne die leisesten Illustrationsnuancen. Die grosse Welt erscheint hinter diesen deutschen Dingen; in silbergrau und graugelb vibriert germanische Lichtpoesie. Das Element ist von sprühend-nassem Glanze, der Erdboden von feuchter Schwere, die Atmosphäre von verhaltener Klarheit und am Himmel, am Strande auf dem Wasser die Bewegung lockender Farbenpointen.

Digitized by Google

Frühling, Spätherbst und Wintertage lebt und erlebt Hübner in Potsdam. Diese Stadt und ihre Landschaft, das ist nun sein ganzes Glück. Ich möchte auf ein Wort Liebermanns zurückgreifen: „Mit dem Meere dort oben ist er verheiratet, Potsdam aber ist seine Geliebte.“ Ein stiller Mensch, hat er sich ein stille Freundschaft gewählt. In einem sehr schönen Buch über Potsdam sagt Fritz Stahl: „Keine Stadt zeigt wie diese, wie man bei uns verstand, mit Würde und sogar mit Anmut arm zu sein.“ Welch malerische Fülle solche Armut haben kann, vermitteln die impressionistischen Übertragungen Hübners. Die kleinen bürgerlichen Stilwunder dieses Ortes, die gelassene Bescheidenheit seiner Park-, Wiesen- und Wasserumgebung — dies steigert sich malerisch in Luft und Licht und Farbe. Das Kleine erhält Grösse, die Kargheit Reichtum, das Zurückhaltende ein Relief von Schönheit und Wert. Von Hübners schlichter Palette dringt hier eine charakreristische Malerei und damit eine stille Poesie. Wir lieben den freundlichen Propheten eines Landes, das uns ans Herz gewachsen ist als die Wiege grosser Thaten.

Wie Cazin zu Corot stand, wie Armand Guillaumin und Lebourg zu Monet, Pissarro und Sisley, so steht Ulrich Hübner zu den modernen Meistern Deutschlands, vornehmlich zu Max Liebermann. Er ist fröhlich in seiner Kunst, weiss, welche Erbschaft er höherorganisierten Naturen zu danken hat und tritt hinter die starken Schöpfer mit schweigendem Verdienst zurück. In der reichen Generation der Begabungen aber und haltungsvollen Künstlermenschen, die eine gesegnete Epoche deutscher Malerei, die Periode des natürlichen Stils, rund, geschlossen und nachdrücklich zum Ablauf brachten, wird er einst unter den Thätigsten und Besten genannt werden.

ULRICH HÜBNER, DIE FRIEDENSKIRCHE IN POTSDAM

Digitized by Google

REMBRANDT, STUDIENKOPF EINES JUNGEN MÄDCHENS
SAMMLUNG BARON A. OPPENHEIM, KÖLN

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Am 19. März wird in *Rud. Lepkes Kunstauktionshaus* die Sammlung des Barons Albert Oppenheim in Köln versteigert, soweit sie Gemälde umfasst. Die Bilder dieser Sammlung verdienen nicht weniger, ja in einigen Punkten noch mehr Interesse als die der Sammlung von Kaufmann. Die Sammlung erscheint nicht in dem Maasse wie die von Kaufmannsche kunsthistorisch gepflegt und abgerundet, aber es sind ungewöhnlich gute Einzelwerke darin; die Sammlung sieht lebendiger aus, sie besteht mehr aus seltenen Meisterwerken von persönlicher Prägung. Vertreten sind fast ausschliesslich die niederländischen Meister. Von Petrus Christus ist ein heiliger Eligius (bez. 1449) vorhanden, von Quinten Massys eine Madonna und die „Geldwechsler", von P. P. Rubens eine Landschaft und zwei Skizzen, von Van Dyck eine Bildnisstudie und von D. Teniers ein Hauptbild „Die Bogenschützen". Von Franz Hals enthält die Sammlung drei Werke, ein Damenbildnis und zwei Kinderköpfe und von Th. de Keyser zwei ausgezeichnete Bildnisse. Eines der wichtigsten Werke der Sammlung ist der herrliche Studienkopf eines jungen Mädchens von Rembrandt. Terborch, Jan Steen, Ostade und vor allen Pieter de Hooch sind mit Genrebildern sehr glücklich vertreten. Eine Seltenheit ist die „Schweineherde im Sturm" von Paulus Potter. Unter den Landschaftern ragen mit wichtigen Werken hervor J. van Ruisdael, Hobbema und Aart van der Neer. Der Katalog nennt vierunddreissig Künstlernamen. Die Sammlung sollte ursprünglich im Herbst 1914 versteigert werden; wegen des Krieges ist die Auktion bisher unterblieben. Hoffentlich kommt der herrliche Rembrandt in die Berliner Galerie.

Digitized by Google

M. HOBBEMA, DORF UNTER BÄUMEN
SAMMLUNG BARON A. OPPENHEIM

NEUE BÜCHER

Wilhelm v. Bode. Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. Leipzig, E. A. Seemann's Verlag 1917.

Der reichen und nicht nur den Laien verwirrenden Fülle, die der Anblick des niederländischen Kunstschaffens im siebzehnten Jahrhundert bietet, steht auf deutscher Seite nur eine Literatur recht bescheidenen Umfanges gegenüber. Dies ist um so sonderbarer, da sich seit Jahrzehnten die Vorliebe für die Malereien dieser Zeit und Schule, unberührt von den Schwankungen des Kunstgeschmackes, behauptet. Die jüngere Forschung hat zwar angefangen einen oder den anderen dieser Meister monographisch zu behandeln oder eine stofflich zusammengehörige Gruppe, wie das niederländische Architekturbild, geschlossen zu betrachten, aber diese Versuche kamen mehr der gelehrten Forschung zu gute, als dass sie einem nach ganz anderen Zielen gerichteten Verlangen der Kunstfreunde dienten. Was wir zunächst brauchen, ist keine Geschichte in Einzeldarstellungen, sondern ein Überblick über das vielgliedrige Panorama des Kunstgeschehens jener Zeit. Ein Handbuch musste es sein, übersichtlich in seinem inneren Bau, ohne durch Häufung zu verwirren, gesichert in allem Thatsächlichen, ohne durch gelehrte Pedanterie zu ermüden, feinfühlig in der Erfassung des künstlerischen Charakters der führenden Persönlichkeiten, ohne in die abstrakt theoretischen Spekulationen abzuirren, in die unfruchtbaren Vergleiche sich zu verbohren, die in den meisten Fällen nur notdürftig den Mangel eindringender Kenntnisse verschleiern.

Ein solches Handbuch bietet uns endlich Wilhelm von Bode. Überflüssig hinzuzufügen, dass er der einzige war, der es schreiben konnte. Wer ausser ihm verfügte über eine solche Materialkenntnis, wer hätte, gleich ihm, eine über Jahrzehnte sich erstreckende, immer rege und anregende praktische und literarische Wirksamkeit auf diesem Teilgebiet der europäischen Kunstgeschichte aufzuweisen gehabt? Bode hat nicht nur alles gesehen, was an niederländischem Kunstgut von alters her in öffentlichen und privaten Sammlungen aufgehäuft war, er ist selbst der Schöpfer mancher neuen Sammlung gewesen, deren Stolz die Gewähltheit von Meisterwerken dieser Zeit und Schule ist. Wie vieles hat er entdeckt, bestimmt, gewertet, wie sehr ist die längst allgemein gewordene Schätzung einzelner Künstler seiner Einsicht, seinem Geschmack verpflichtet! Seine ersten Arbeiten galten Meistern dieser Kunst; immer wieder griff er mit gleicher Frische, mit stets gereiftem Wissen und Erkennen auf diese Zeit zurück, die er als unbestrittener Meister beherrscht. Man begreift, dass es ihn schliesslich lockte, die Summe seines Erfahrens zu ziehen. Auch hier galt das vaterländische Wort: dreimal ist die brandenburgische Losung. Das Werk, das er uns jetzt vorlegt, ist die dritte Bearbeitung des schwer zu meisternden Stoffes. In erster Fassung erschien es 1906 unter dem Titel „Rembrandt und seine Zeitgenossen" als Festgabe zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstages Rembrandts, erlebte rasch danach eine bereits wesentlich erweiterte zweite Auflage und erscheint jetzt, abermals reich vermehrt,

Digitized by Google

A. VAN DYCK, BILDNIS DES MALERS FRANZ HALS
SAMMLUNG BARON A. OPPENHEIM

umgearbeitet und in äusserlich ganz neuem Gewande zum dritten Mal. Der Seemann'sche Verlag hat seinen Ehrgeiz darein gesetzt, dies Werk allen Schwierigkeiten, die der Krieg bietet, zum Trotz in einer Prachtausgabe herauszubringen, die mit der Fülle und Güte der Illustrationen das Buch erst seinem letzten Zweck dienstbar macht. Auch diese Abbildungen sind ein Teil wertvoller Arbeit Bodes, denn sie führen neben Bekanntem manch versteckteres Werk jener Meister vor, das zu ihrer Charakteristik notwendig erscheint. Eine Vorzugsausgabe bereichert den illustrativen Schmuck noch um eine Anzahl von Handzeichnungen in Lichtdrucken, „um von der Handschrift der Künstler einen vollgültigen Begriff zu geben".

In der Art, wie hier die führenden Meister, Schulter an Schulter in stattlicher Reihe nebeneinander stehen, erinnert das Buch an jene holländischen Doelenstücke, deren grösster Meister Frans Hals gewesen ist. Ton, Umfang und Art der Charakterisierung sind so gewählt, dass das Nebeneinander sich zu einer malerisch bewegten Gruppe zusammenschliesst. Der Helligkeitsgrad, in den die einzelne Figur gerückt erscheint, bietet den Maassstab sowohl für ihre individuelle, als auch für ihre historische Bedeutung. Man ist versucht, jenen Vergleich noch weiter auszunützen mit dem Hinweise, dass auch der Hintergrund nicht zu kurz kommt. So stehen vor den gruppenweise betrachteten Meistern, deren Stärke sich auf einem abgegrenzten Sondergebiete entfaltete, knappe allgemeine Bemerkungen, die im grossen über das Genrebild, die Landschaftsmalerei, das Seestück, die Architekturvedute und das Stilleben orientieren, zugleich aber auch einen staffageartigen Unterschlupf den Künstlern kleineren Wuchses gewähren, die selbst mehr Geführte als Führer waren. Dadurch bekommt das Buch als Ganzes Rhythmus und Haltung, und obwohl es aus Einzelstudien entstanden ist, erweckt es dennoch den Anschein einer durchdachten Komposition. Die Charakteristik der einzelnen Künstler wendet sich überall und mit ganzer Kraft ihren künstlerischen Eigenheiten zu; sie vermeidet aber die gewollte Einseitigkeit moderner Kunstschriftstellerei, den Rahmen biographischer Daten und Thatsachen als ein Erzeugnis untergeordneter wissenschaftlicher Handwerksarbeit verächtlich beiseite zu stellen. Wie Biographisches, bisher oft strittig oder noch zu wenig durch Überlieferung geklärt, mit der künstlerischen Analyse verwoben ist, schafft Abwechselung und belebt die Bewegtheit der Darstellung.

Die Frische des künstlerischen Erlebnisses, die Bode sich zu bewahren gewusst hat, die Freude, mit der er immer wieder den Reiz dieser erlesenen Malereien empfindet, der Falkenblick, der seine unvergleichliche Kennerschaft in den ihm von Jugend auf vertrauten Jagdgründen dieser Kunstwelt auszeichnet, sind jeder Seite des Buches zugute gekommen. Die leicht dahingleitende, von allem gelehrten Ballast unbeschwerte Schreibweise — ein untrügliches Kennzeichen meisterlicher Herrschaft über den Stoff — trägt überdies dazu bei, dem Buche seinen beabsichtigten Weg zu bahnen. Es bietet dem gebildeten Kunstfreund die langersehnte Gelegenheit, sich in der Vielheit des Kunstgeschehens zur Zeit eines Rembrandt und Frans Hals, eines Rubens und van Dyck geniessend zurechtzufinden. Hans Mackowsky.

*

Edward Munch von Curt Glaser. Berlin. Bruno Cassirer 1917.

Als vor etwas mehr als einem Jahrzehnt Dr. Max Lindes Buch über „Edward Munch und die Kunst der Zukunft" erschien und dann Schieflers Katalog von Munchs graphischem Werk, war die Kunst des Norwegers noch heiss umstricken und diese Thatsache rechtfertigte den agitatorischen Charakter dieser Schriften. Heute erscheint Munch vielen schon als ein Klassiker der modernen Kunst, jedenfalls als einer der Väter der Kunstbewegung, deren Werden und Aufstieg wir miterleben. So kommt Glasers Buch ganz ausserordentlich

Digitized by Google

J. VAN RUISDAEL, DIE BUCHENALLEE
SAMMLUNG BARON A. OPPENHEIM

erwünscht, weil es, ausser allem andren, die Kontinuität betont und über die Zusammenhänge beruhigt. Und Beruhigung über Zusammenhänge ist der erste Sch itt zur Gerechtigkeit gegenüber dem Modernen.

Glaser dürfte heute einer der zuverlässigsten Kenner von Munchs Werk sein. Mit der grossen Liebe für seinen Gegenstand verbindet er das maassvolle Urteil des Gelehrten und des erfahrenen Kritikers. Diese Sachlichkeit, verbunden mit echter Wärme, thut sehr wohl, wie alles, wozu man sofort Zutrauen hat. Und dieses Zutrauen wird nicht enttäuscht, man findet in dem Buche, ausser der notwendigen Schilderung des Lebens und der Persönlichkeit Munchs, die analytische Darstellung seiner Kunst und die Aufzeigung der verschiedenen Epochen, so, dass man versteht, wie Munch zu seinem Stil kam, was das war, das ihn zwang, die Experimente, die er anfangs nur neben seinem Malen her machte, schliesslich zum Wesentlichen seiner Kunst zu erheben. Die Art, wie Glaser durch eingehendes Charakterisieren eines frühen und eines etwas späteren Bildes dieses Problem klarmacht, hat etwas im besten Sinne Pädagogisches. Es ist so leicht, vor Munchs Kunst zu sagen, dass er die Welt auflöst in die Elemente der Empfindung, dass er nicht seine Sinneswahrnehmungen malt, sondern die Schwingungen seiner Seele beim Schauen — kurz, es ist so leicht die (doch notwendigen) Formeln zu finden. Aber sehr schwer ist es, praktisch fühlen zu lassen, sozusagen vor dem Objekt, was das heisst. Dass Glaser dies nicht nur im Einzelfall kann, durch vergleichende Analyse, sondern dass er dies Verfahren beibehält: der Ur-Empfindung die den Künstler bei der Konzeption leitete, nachzuspüren und sie durch alle Mittel der Bildbeschreibung lebendig zu machen, dies ist wohl der wesentlichste Grund dafür, dass dieses Buch dazu berufen scheint, viele Leute für Munch zu gewinnen; und dafür dass man es nicht so leicht aus der Hand legt, trotzdem es eigentlich, wenigstens für meinen Geschmack, nicht immer sehr gut geschrieben ist, mit der bisweilen ermüdenden Aneinanderreihung kurzer Hauptsätze. Jedes neue Kapitel fesselt von neuem, durch Vielseitigkeit der Betrachtungsweise und durch ein reizvolles Durcheinanderschlingen biographischer, ästhetischer und kunsttechnischer Gesichtspunkte. Die vielleicht beabsichtigte Kargheit, die der Verfasser in den beiden der Munchschen Graphik gewidmeten Abschnitten walten liess (vielleicht um endlich einmal dem Maler Munch das erste Wort zu lassen) erscheint etwas asketisch, wo man doch weiss, wie Glaser über Munch als Graphiker denkt und was er über ihn alles zu sagen hätte. Tapfer und in dieser Zeit notwendig ist die Absage an Klingers Buch über die Grenzen zwischen Malerei und Zeichnung. Wenn einer, ausser Lautrec, Klinger praktisch widerlegt hat, so ist es Munch. —

Alles in Allem scheint Glasers Buch eins der wertvollsten Publikationen über moderne Kunst, viel wertvoller als manches, was sich jetzt in Hymnenform breit machen möchte. Dass dieses Buch über ein aktuelles Problem von einem Kunstgelehrten geschrieben wurde, der ausserdem noch in Hans Holbein dem Älteren ebenso zu Hause ist, wie in ostasiatischer Malerei, hat für den Kunsthistoriker etwas unbedingt Tröstliches in Augenblicken, wo er nahe daran ist zu bedauern, dass er keine Lyrik macht.

Die Ausstattung des Buches ist würdig und so gut wie sie sein kann, die Abbildungen scheinen, trotzdem Wohlfeld in Magdeburg sie gedruckt hat, nicht immer klar und scharf genug. E. Waldmann.

✲

Theodor Däubler, Der Neue Standpunkt. 1916 Hellerauer Verlag, Dresden-Hellerau.

An einer Stelle des ersten Kapitels ruft Däubler aus: „So geht es aber immer, wenn Dichter sich mit bildender Kunst befassen, sie verstehen nichts und verderben, was sie anfassen!“ Es wäre zu boshaft dieses Wort nun auch auf das Buch des Dichters Däubler über bildende Kunst anzuwenden; aber es klingt beim

Digitized by Google

Lesen doch nach bis zur letzten Seite. Es sind hier neulich einige abschreckende Sätze Däublers über moderne Maler und Bildhauer mitgeteilt worden. So schlimm, wie diese Stilblüten — die im letzten Kapitel wiederzufinden sind — befürchten lassen mussten, ist das ganze Buch nicht, obwohl ähnliche verstiegene Wortmalereien vielfach vorkommen; insofern enttäuscht Däubler in angenehmer Weise. Es ist sogar, alles in allem, ein talentvolles Buch, voll feiner Bemerkungen und reich an schönen und starken Empfindungen. Da es aber schliesslich eine persönliche „Expression" bleibt, die ziemlich leichtsinnig hingeschrieben ist, nur eine Aufzeichnung instinktiver Regungen, die in keinem Punkt haben objektiv werden können, sieht sich der Leser nicht gefördert. Zuerst berührt ihn hier oder dort ein wenig der lyrische Wohllaut, da es aber immer bei dem Ausdruck dichterischer Empfindungen bleibt, selbst wo vom Technischen der Kunst gesprochen wird, da keine Architektur in dem Buch ist und die Künstler und Kunstwerke wahllos durcheinander geworfen worden sind, so ermüdet schliesslich eben das, was anregen soll. Däubler ist offenbar sehr sensibel, doch erscheint seine auf viele Reize reagierende Lebenskraft ohne höhere Ordnung zu sein. Er empfindet der Kunst gegenüber selbst so simultan — um seinen Ausdruck zu gebrauchen — dass er nicht zu Unterscheidungen kommt. Er kann keine Wahl treffen, sein Geist gleicht einer gesättigten Lösung, in der es nicht zur Kristallbildung kommt, weil der feste Punkt fehlt. Das Beste in dem Buch sind einzelne Einfälle, Vergleiche, ja einzelne Worte von dichterischer Kraft. Auch ist es zuweilen gelungen das Wesen eines Künstlers, den Däubler genau kennt, mit einem einzigen Wort gut zu umschreiben. So ist das Wort von der „Bestürzung über das Leben" bei Barlach treffend. Viele Neubildungen von Worten sind dann wieder höchst geschmacklos. Däubler hat keine rechte Kritik der Kunst gegenüber, weil es ihm bei aller Begabtheit an Selbstkritik fehlt. Zweifellos ist hier eine Kraft; aber es ist ganz eine literarische Kraft, es ist nicht abzusehen, was die bildende Kunst davon profitieren kann. Trotzdem Däubler nur vom Künstler zu sprechen scheint, redet er eigentlich immer vom unpersönlichen Stil, trotzdem er das Besondere betont, fliesst alles im Allgemeinen auseinander. Mit dieser Hymne auf Expressionismus, Kubismus, Simultanität, Futurismus erbringt Däubler den Beweis, dass er ein Dichter ist, der viel mit jungen Malern und Bildhauern umgeht und in der Umwelt der bildenden Kunst lebt. Man glaubt ihm gern die Behauptung, dass neue Kräfte an der Arbeit sind. Das wussten wir aber ohne ihn. Darüber hinaus wirkt sein Buch eher verwirrend wie klärend. Karl Scheffler.

DIE KESTNERGESELLSCHAFT IN HANNOVER

VON

GUSTAV PAULI

Was an Unternehmungen öffentlicher Kunstpflege aus Hannover bekannt geworden ist, hat in den letzten Jahren manchmal eine schatfe Kritik erfahren. Um so bereitwilliger sollte man überall die Kestnergesellschaft, ihre Einrichtungen und ihre Leistungen anerkennen. Sie beweist es, dass der kleine Kreis von intelligenten Sammlern, den wir in Hannover wussten, sich in der Öffentlichkeit durchzusetzen versteht, Anklang und Einfluss gewinnt und somit eine Führerrolle übernimmt, die ihm von Rechts wegen zukommt. Wir begrüssen in ihm einen zeitgemäss erneuerten Typus des Kunstvereins — jener so wohlgemeinten Gründung des neunzehnten Jahrhunderts, die sich in ihren ursprünglichen und leider vielfach noch bestehenden Einrichtungen längst als überlebt erwiesen hat. Der typische ältere Kunstverein charakterisiert sich als eine vielköpfige Organisation von Laien, die von Geschäftsleuten und ortseingesessenen Künstlern beraten, in der Rücksicht auf die Wünsche ihrer Mitglieder und der heimischen Künstlerschaft unweigerlich verkümmern mussten und den Zusammenhang mit den führenden Kräften ihrer Zeit, wenn sie ihn je anfänglich erstrebt hatten, alsbald verloren.

Dem gegenüber gründet sich die Kestnergesellschaft auf einen kleineren Kreis von Mitgliedern, die in dem Maasse, wie sie ernstlich interessiert sind, sich auch zu grösseren Opfern bereit finden liessen. Die Harmonie der Anschauungen, die in einer solchen Gemeinschaft unschwer zu erzielen ist, ermöglicht den einheitlichen Charakter aller Unternehmungen der Gesellschaft — vorausgesetzt, dass ein sachkundiger Geschäftsführer die Leitung in die Hand nehme, für den nicht der materielle, sondern der ideelle Gewinn maassgebend ist. Ein solcher wurde in Hannover in der Person des Dr. P. E. Küppers gefunden. Ein glücklicher Gedanke war es ferner, die Gesellschaft dem Museum anzuschliessen. Sie ist vom Direktor des Kestner-Museums, Brinckmann, begründet worden und bezweckt — worauf schon der Name hinweist — eine Ergänzung der rein musealen Aufgaben. Eben diese Verbindung zwischen der Galerie mit ihrer langsam fortschreitenden Entwicklung und einem Unternehmen, das in Ausstellungen, Führungen und Vorträgen der künstlerischen Bewegung der Gegenwart folgt, ist für Hannover von hohem Werte und verdient in allen deutschen Grossstädten,

Digitized by Google

die eines entwickelten Ausstellungsbetriebes entbehren, Nachahmung. Die räumliche Trennung der Lokale bei innerem Zusammenhang der Ziele ist in einem solchem Falle empfehlenswert, weil sie den Reibungen vorbeugt, die sich auch im grössesten Museumsbau aus den Ansprüchen der Ausstellung und der sich beständig ausdehnenden Sammlung allmählich ergeben müssen. Nun ist das Lokal der Kestnergesellschaft besonders glücklich gewählt. Eben deswegen, weil es ein Privathaus ist, verleiht es den Ausstellungen geringeren Umfangs, die es beherbergen kann, intimen Charakter, stellt sogar die Wirkung der Bilder auf eine beachtenswerte Probe und betont das Gesellschaftliche der Veranstaltung. Der Besucher fühlt sich in diesen Räumen als der Gast eines Klubs und entschuldigt gewisse unvermeidliche Unzulänglichkeiten um so bereitwilliger als er sich sagen muss, dass der Typus des idealen Ausstellungshauses doch immer noch nicht gefunden sei.

Wie nun der Verein vom Oktober 1916 an in dem ersten Jahr seines Bestehens zehn Ausstellungen moderner Kunst unter allen den Schwierigkeiten der Kriegszeit zustande gebracht hat, das verdient alle Anerkennung. Von Liebermann und Trübner bis zu Stückgold und Eberz wurde vieles gezeigt, das dem Hannsverschen Publikum die wertvollsten Anregungen gewähren konnte. Den Beschluss machte eine sorgfältig vorbereitete Kollektivausstellung der hinterlassenen Werke von Paula Modersohn-Becker, der Frühverstorbenen und allzu wenig Bekannten. Dass auch der äussere Erfolg in Verkäufen und steigendem Publikumsbesuch sich eingestellt hat, entnehmen wir mit Genugthuung dem Jahresbericht der Gesellschaft. Hannover hat damit für das Kunstleben Nordwestdeutschlands eine Bedeutung gewonnen, die um so bemerkenswerter ist, als die Bremer Kunsthalle sich veranlasst gesehen hat, ihren Ausstellungsbetrieb wesentlich einzuschränken und als Hamburg in Ermangelung eines geeigneten Lokals leider noch immer abseits von den künstlerischen Tagesereignissen steht.

G. Pauli.

✱

BREMEN

In der *Kunsthalle* fand im Februar eine grosse Ausstellung moderner deutscher Graphik statt, die, zum ersten Male in diesem Umfange, auch das Schaffen der jungen und jüngsten Richtungen vorführte.

Der Rahmen der Ausstellung ward ziemlich weit gespannt, Graphiken, Handzeichnungen machten das Schwarz-Weiss-Bild, Farbensteindrucke und Linoleumschnitte, vor allem aber Pastelle und Aquarelle brachten die koloristische Ergänzung.

Bremen liebt keine Revolutionen und in diesem Falle besonders wäre das plötzliche Hereinbrechen eines Neuen wohl kaum ruhig hingenommen worden, wenn nicht zugleich mit dem Modernen auch die Kunst der bereits klassierten lebenden Meister wäre gezeigt worden. Hans Thoma mit seinen neuen höchst schwachen Radierungen wirkte reichlich veraltet, Lovis Corinth, vor allem mit einer Reihe prachtvoller mit der kalten Nadel gezeichneten Akten, magistral, Slevogt, in Bremen besonders gut bekannt und deshalb nur mit wenigen Proben herangezogen, temperamentvoll und zugleich graziös, und Liebermann mit den Arbeiten der letzten Jahre bei aller Lebendigkeit von einer seltenen Abgeklärtheit („Die Revolutionäre von gestern" usw.) Den Übergang von dieser Gruppe der Meister bildeten die Arbeiten von Beckmann (vorletzte Stufe) und Rösler, Purrmann, Brockhusen, Grossmann. Einsam daneben steht Käthe Kollwitz. Eine Reihe trefflicher Bildhauerzeichnungen von Gaul, ausschliesslich Tierstudien, von Kolbe und Gerstel Aktzeichnungen, sowie eine Reihe von Radierungen von Lehmbruck vervollständigten das Gesamtbild und ergänzten die Überleitung zur Kunst der jüngeren Generation. Mit Emil Noldes „Südseeinsulanern", mit den Arbeiten der verstorbenen Paula Modersohn-Becker, sowie mit einigen graphischen Sachen von Rohlfs und Nauen stand man schon ganz auf dem Boden des Neuen.

Die Künstler der „Brücke", Heckel, Otto Müller, E. L. Kirchner und Schmidt-Rottluff haben noch immer die Führung in der Hand. Heckel am vielseitigsten, auch technisch, Schmidt-Rottluff am intensivsten im Formenausdruck, bei dem allerdings noch manche Gewaltsamkeit dem Organischen gegenüber mit helfen muss. Otto Müller bringt ein ungewöhnliches Kompositionstalent mit, das besonders im kleinen Format der Graphik überraschende Wirkungen erreicht und Kirchner eignet eine Sensibilität im Malerischen und in der Farbe, die ihn den rücksichtslosen Parteigängern der Moderne schon fast verdächtig macht als einen, der noch nicht überwunden hat. Heckendorfs Aquarelle aus Macedonien wirken konzentrierter im Farbenausdruck als sonst gesehene Sachen von ihm und Jaeckel hat auch in seinen nach der Natur gezeichneten Akten eine gewisse Leere nicht überwunden. Kokoschkas Bildnis seiner Mutter verliert auch bei wiederholter Nachprüfung nichts von der seelischen Stärke, durch die es anfangs überraschte, und Meidners Bildnisse zeigen, dass der Weg, der bei Munch beginnt, noch nicht zu Ende gegangen war.

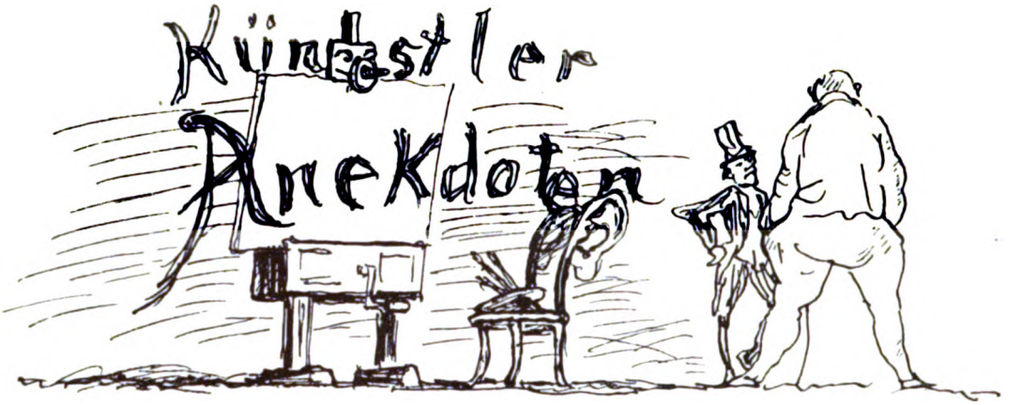
Als neue Namen, die mit Ernst auf sich aufmerksam machen, seien Felix Müller, Otto Lange und Richard Möller erwähnt.

E. W.

✱

Der Verfasser des Aufsatzes über moderne Malerei in Hamburg, auf Seite 192 des vorigen Heftes ist Emil Waldmann.

Digitized by Google



ÜBERWINDUNG DES STOFFES

Vor der Skizze zum „Gemetzel von Chios“ von Delacroix soll Renoir ausgerufen haben: „Ah, das ist wie ein Rosenbukett!“

*

NOCH NICHT GENUG....

Bei der Betrachtung der Studie, die Liebermann für das Bildnis des Bürgermeisters Petersen gemalt hat, sagte ein Kunstfreund zu dem Künstler: „Es ist viel Frans Hals in dem Bild.“ Liebermann antwortete: „Wissen Sie, es ist noch nicht genug Frans Hals drin.“

*

DER „GRÜNE“ TRÜBNER

Ein Berliner Kunsthändler, der die fixe Idee hat, nur er dürfe Bilder von Trübner erwerben, besuchte einmal im Sommer den Künstler in Starnberg, um in dessen Atelier auf Jagd zu gehen. Zu seinem Leidwesen fand er nicht ein einziges neues Bild vor. Als er Trübner fragte, ob er denn nichts Neues gemalt hätte, antwortete dieser: „Sehen Sie zum Fenster hinaus; da werden Sie sehen, dass die Bäume grün sind. Wie soll ich da malen? Die Leute wollen doch nun einmal nicht, dass meine Bäume grün sind. Kommen Sie im Herbst wieder; dann sind die Bäume gelb, dann male ich.“

„IM ERSTEN SCHMERZ“

Dem Pariser Rothschild war seine Frau gestorben, die Frau mit den berühmt schönen Händen. Rothschild bat den Bildhauer Frémiet, die Hände abzugiessen und in Marmor auszuführen. Als Frémiet die Arbeit ablieferte, dankte Rothschild ihm überschwänglich. „Sie haben unendlich viel für mich gethan, verehrter Meister“, sagte er. „Bei dieser Gelegenheit — was bin ich Ihnen schuldig?“ „Hunderttausend Franken.“ „Hunderttausend Franken? Das ist viel Geld!“

„Aber Herr Baron, was thut man nicht im ersten Schmerz!“

*

MISSVERSTÄNDNIS

Vor einigen Jahrzehnten genoss eine aus Österreich stammende Malerin grossen Ruhm als Porträtistin. Ein deutscher Industrieller liess sich von ihr malen und sandte ihr dann einen Scheck über dreitausend Mark. Andern Tags kam der Gatte der Künstlerin, der die Rolle eines Impresario spielte, zu dem Industriellen und meinte, es sei ein kleines Versehen passiert. Es wären freilich dreitausend vereinbart, aber seine Frau sei Österreicherin, sie habe Gulden gemeint. „Ach so“, sagte der Industrielle, ging an den Schreibtisch, schrieb einen Scheck im Betrage der Differenz aus und übergab ihn dem tüchtigen Ehemann mit den Worten: „Ich bin nur froh, dass Ihre Gattin nicht Engländerin ist; sonst wären es Pfunde Sterling gewesen.“

SECHZEHNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 9. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft VII

BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.--

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT VII April 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: Erich Heckel	249
Werner Weisbach: Matthias Grunewald I	257
Eduard Plietzsch: Neuerwerbungen des Berliner Museums	272
Kunstausstellungen: Berlin	280
Gustav Klimt †	280
Neue Bücher	282
Künstleranekdoten	286

ABBILDUNGEN

	Seite
Tizian: Die Venus mit dem Orgelspieler	248
Erich Heckel: Die Zwei, Lithographie	250
—: Akte am Strande, Radierung	251
—: Parklandschaft, Zeichnung	252
—: Zwei Bildnisradierungen	253
—: In der Tram, Lithographie	254
—: Farbige Zeichnung	255
—: Ostende, Lithographie	256
Matthias Grünewald: Verspottung Christi	257
—: Grünewald: Der hl. Laurentius	258
—: Maria und Johannes	259
—: Der hl. Cyriacus	260
—: Bauernkopf, Zeichnung	261
—: Kinderkopf, Zeichnung	262
—: Drei Köpfe, Zeichnung	263
Leonardo da Vinci: Studienköpfe	264 u. 265
Matthias Grünewald: Kreuztragung	267
—: Kreuzigung (Karlsruhe)	269
—: Kreuzigung (Basel)	271
Kölnischer Meister um 1500: Anbetung	274
Van Dyck: Das Abladen der Jagdbeute	275
Lucas Cranach: Lukretia	276
Böhmischer Meister um 1360: Kreuzigung	277
Emanuel de Witte: Kircheninterieur	279
Erich Heckel: Bildnis, Holzschnitt	281
Gustav Courbet: Bildnis des Komponisten Bizet	283

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

TIZIAN, DIE VENUS MIT DEM ORGELSPIELER
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS IN BERLIN

Digitized by Google

Kunst und Künstler

ERICH HECKEL

VON

KARL SCHEFFLER

Unter den Maximalisten der neuen Kunst spricht man nicht mit höchster Wertschätzung von der Kunst Heckels. Denen um Nolde und Schmidt-Rottluff, um Kandinsky und Chagall ist er zu zahm, zu sehr gesättigt mit Überlieferung, zu wenig programmatisch. Sie wittern in Heckels Kunst noch etwas Bürgerliches. Die Bürger aber wollen von Erich Heckel auch nichts wissen; sie greifen sich an den Kopf und stöhnen: um Gottes willen! Beide Symptome beweisen an sich nichts, regen aber doch zu näherem Hinsehen an, ob hier, zwischen den Tendenzen, nicht eine Persönlichkeit heranwächst. Und so erweist es sich in der That. Beschäftigt man sich, wenn nicht liebevoll, so doch gewissenhaft, mit den Malereien und mit den Schwarz-weissarbeiten Heckels, so entdeckt man einen Menschen, der es wert ist gekannt zu sein, der mehr ist als der Angehörige oder Führer einer Richtung, dem sein Menschentum in entscheidender Weise zum Quell der Form wird.

Am unmittelbarsten wirkt Heckel mit seinen Bildern. Er wirkt durch etwas stark Klanghaftes darin, durch die schöne menschliche Liebenswürdigkeit einer fast rauschhaft sich äussernden Lyrik, durch eine sinnlich reiche Feierlichkeit, die echt genug ist, um der Wahrheit nicht ausweichen zu müssen. Weniger unmittelbar wirkt der Zeichner und Graphiker; dieser erscheint abhängiger und weniger selbstsicher. Es ist, als bedürfe das Talent Heckels einer gewissen Grösse des Formats, der Fülle, die ohne weiteres mit der Maltechnik verbunden ist und des Glanzes, den die Farbe verleiht. Ohne dass man darum aber von einem starken Maltalent sprechen könnte. Heckel ergreift den Betrachter am stärksten und unmittelbarsten, wenn er seine Empfindungen dichterisch dahinströmen lässt, und dazu eben bedarf er der Farbe. Dann entstehen romantische Schönheiten, die sich der Erinnerung fest einprägen — was immer ein gutes Kriterium ist.

Die abgebildeten Blätter sind einer umfangreichen Ausstellung von Zeichnungen und graphischen Arbeiten Heckels entnommen, die im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann), Berlin, zu sehen war.

Digitized by Google

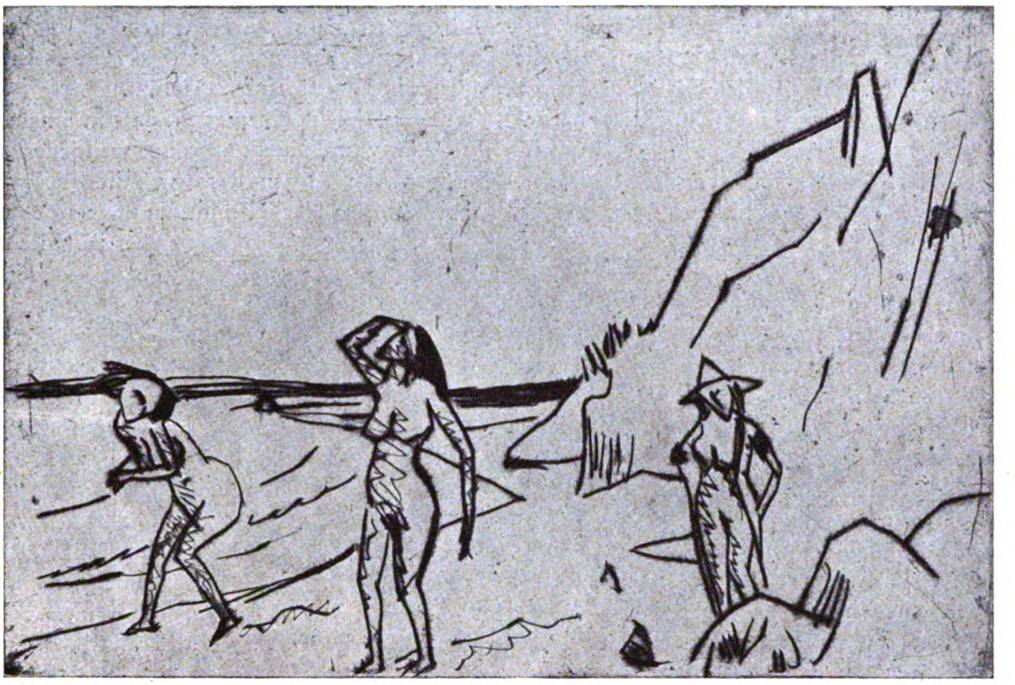
ERICH HECKEL, DIE ZWEI. LITHOGRAPHIE 1907

Von Sehnsucht verklärte Schönheiten, gleichnishaft und mit Bedeutung beschwert.

Bezeichnend für das Künstlertum Heckels sind die in den Bildern, Zeichnungen und Graphiken immer wiederkehrenden Motive, die in wechselnder Form das Phänomen der Spiegelung behandeln. Eins der schönsten Bilder heisst „Gläserner Tag" und stellt dar, wie eine rosig erglühende Wolke sich mit dem ganzen lichterfüllten Himmel in einer felsigen Meeresbucht spiegelt. Ein anderes (im zwölften Heft des vorigen Jahrganges hier abgebildetes) „Meerbild" zeigt die Spiegelung eines hohen, von Strahlengarben aufgeteilten, von blauen Wolkentönen und gelben Lichtern durchkämpften Himmels im grenzenlosen Meer. Zu den schönsten Werken gehören auch die Parkteiche, in denen eine ins Tropische übersteigerte Vegetation sich mit der ganzen Gewalt ihres klingenden Grün wiederspiegelt. Ähnlichen Motiven begegnet man häufig bei Heckel, und nicht nur vor den Bildern, sondern auch vor den Zeichnungen, Holzschnitten und Radierungen. Der Künstler fühlt sich von dem Phänomen wohl darum so stark angezogen, weil das Optische in diesen Fällen schon raumbildend ist, und weil es ohne weiteres etwas geheimnisvoll Symbolisches hat. Die Spiegelung bringt einmal durch ihre Symmetrie etwas architektonisch Festes in das Bild, eine ungesuchte künstlerische Ordnung und zugleich etwas Magisches. Beides ist in der Perspektivpoesie sich spiegelnder Stämme, in dem leichten, freien Kubismus der in Flächen zerlegten, am Himmel nordlichthaft hervorbrechenden und im Meer sich abspiegelnden Lichtgewitter und in der kreisartigen Abrundung nach oben und unten gleichartig auslaufenden Kompositionen.

Diese Symbolik genügt dem Künstler aber nicht. Oft stellt er vor die hohen, lichtblitzenden Himmel oder vor die spiegelnden Wasserflächen kleine Menschenfiguren, die in sich versunken auf das Wunder hinblicken. Diese Figuren „sollen einmal, wie der Schulausdruck lautet, als „Repoussoir" für die lichte Ferne dienen, dann aber haben die Wanderer, die selbst in das Anschauen der landschaftlichen Schönheit versunken scheinen, die

Digitized by Google



ERICH HECKEL, AKTE AM STRAND. RADIERUNG 1912

Aufgabe, den Gefühlen dessen, der das Bild betrachtet, gewissermassen als Schrittmacher zu dienen." Hugo von Tschudi hat diese Worte einmal vor Bildern Hans Thomas geäussert. Heckel will etwas ganz Ähnliches wie Thoma. (Siehe der „Gläserne Tag", „Hockender Mann" oder die abgebildete Zeichnung „Ostende".) Er ist nicht sowohl ein Maler von Eindrücken, als vielmehr mit Bewusstsein ein dichtender Deuter der Eindrücke. Thoma erscheint wie ein geistiger Stammvater dieses Radikalen. Heckel ist, so schroff er sich oft auch giebt, eine sentimentalische Natur, wie Thoma. Greift man im Vergleich weiter zurück, so begegnet man einem Geistesverwandten, dessen Art für Heckel vielleicht noch aufschlussreicher ist als der immerhin ursprünglich aus dem Courbet- und Manetkreis stammende Thoma: man trifft auf Caspar David Friedrich. Die kleinen Menschenfiguren auf Heckels „Meerbild" sind im Grunde Nachkommen der mönchartigen Gestalt auf dem „Seestück" Caspar Friedrichs, ebenso wie Heckels „Zustandsfiguren" unmittelbar an Thoma denken lassen. Man muss nur mit genügender Phantasie die verschiedenen Zeitmilieus im Anfang des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts in Rechnung stellen. Vor hundert Jahren malte jedermann nazarenisch glatt und bürgerlich geduldig; heute malt jedermann skizzistisch und bohèmehaft ungeduldig. Lässt man diese Zeitmoden, oder auch diese Zeitstile auf sich beruhen, so zeigt sich in Heckels Wesen mancher Caspar Friedrich-Zug. Sogar der religiöse Einschlag fehlt nicht. Auch Heckel ist nazarenisch romantisch gesinnt, er hat die Lust am Übersinnlichen und ist doch ein enthusiastischer Augenmensch — er erstrebt, so möchte man sagen, einen jenseitigen Impressionismus. Und damit gerät er dann wie von selbst in die Nähe und Nachfolge eines Modernen, der diesem Wollen von neuem einen Weg gebahnt hat: er wird zum geistigen Schüler Munchs. Hier wird der Einfluss unmittelbar, die Anregung ist nachzuweisen bis ins Stoffliche und Technische, bis ins Handschriftliche. Mit Munch hat Heckel den psychologisch begründeten Dualismus gemein: auf der einen Seite ein Drang zum Verschönern, Erhöhen und Vergeistigen, ein Spiel mit Klängen und Reimen, und auf der andern Seite ein Trieb zu unbarmherzigen Konstatierungen und der Zug zum charakteristisch Grotesken. Die Empfindung pendelt hin und her zwischen dem Göttlichen und dem Tierischen; das Menschliche, in der Mitte, kommt zu kurz. Es ist ja immer so, dass die nach Erlösung Verlangenden im Menschen zumeist das Unzulängliche und Bedürftige wahrnehmen, dass ihnen die Erde eine Marterstätte ist.

Digitized by Google

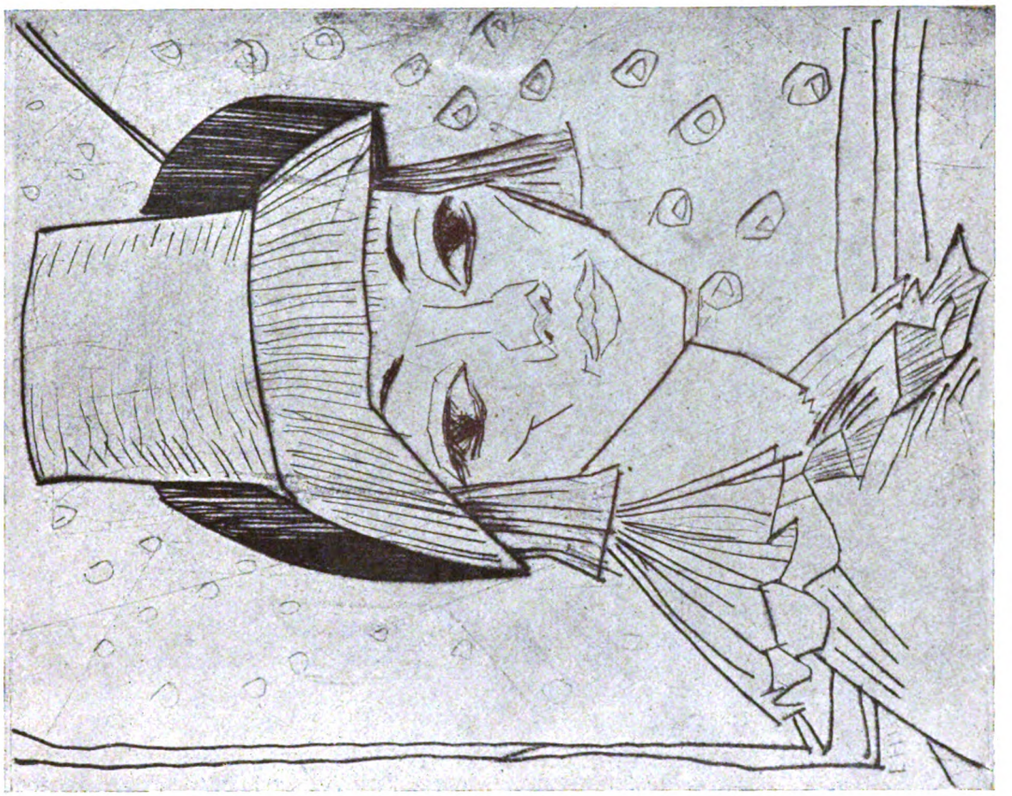
Der Erlösungsdrang betont naturgemäss das Erlösungsbedürftige. Dieses ist es, was auch in die Kunst Heckels das Element der Karikatur bringt. Es ist eine ganz unwitzige, eine nicht einmal pathetische, es ist die nachdenklich konstatierende Karikatur. Heckel zeichnet, vor allem als Graphiker, Gestalten aus der Welt eines bitteren Lebensleides, die nach Irrsinn und Selbstmord aussehen. Aber sie sind nicht bestimmt, soziale Tendenzen zu illustrieren, sondern es sind Menschen schlechthin, ohne besondere gesellschaftliche Merkmale. Naive, lebensfrohe Betrachter mögen seiner Gestaltenwelt mit einer Art von Grauen fliehen, weil sie in Versuchung geraten, die ganze Welt für ein Lazarett zu halten. Hart daneben aber singen Heckels Formen und Farben dann wieder schwärmerisch von Schönheiten, die gewisse Beziehungen haben zur Hesperidenromantik Ludwig von Hofmanns. Das Groteske wendet sich unversehens ins gross Dekorative, das Karikaturhafte ins Ornamentale und das heftig Eckige rundet sich zur bedeutenden Arabeske. Ein Barbar betritt unbeholfen, schüchtern und leidenschaftlich bewegt die Gefilde Arkadiens. Nur eine mutvolle Jugend ist solcher Gegensätze fähig, nur sie kann ein solches Doppelspiel ertragen. Bei zunehmenden Jahren gleichen selbst die Munch-Naturen diesen Dualismus vom bedeutend Hässlichen und lyrisch Schönen mehr und mehr aus.

Man darf Heckel also nicht menschlich problematisch nennen. Dieser Dualismus ist bei ihm Anlage, ist Natur. Entscheidend ist nur die Frage nach dem Talent, nach der Kraft, die solche Naturanlage in Kunstformen ausprägt.

Es ist leicht einzusehen, dass in einem solchen Fall alles vom Subjekt abhängt, weil jedes objektive Erlebnis die Farben des persönlichen Empfindens annimmt. Da Heckel nur Deutungen giebt, kommt alles auf die Qualität des deutenden Geistes an. Es ist nicht schmälernd, wenn man nachweist, was dieser Künstler mit Thoma, Friedrich, Munch, mit van Gogh, alten deutschen Meistern, Gotikern und Primitiven gemein hat. Romantiker sind immer viel mehr als die reinen Maler auf Traditionen angewiesen. Heckel ist nicht unselbständiger als seine Genossen, auch wenn er mehr als sie mit überlieferten Formen arbeiten sollte — was noch nicht einmal entschieden ist. Aber er ist kein restlos überzeugender Künstler, weil er einmal nicht aufs höchste naiv ist und weil im entscheidenden Augenblick seine Form nie ganz ausreicht. Mir wenigstens erscheint er oft durch eine zu sehr philosophisch gerichtete Nachdenklichkeit gehemmt und in der Form nicht spontan. Über diesen Mangel liesse sich bequem hinweggleiten, wenn man der Zuversicht Ausdruck gäbe, der Künstler würde im Laufe seiner Entwicklung sich ja mehr und mehr vervollkommnen und die Mängel abstreifen. An dieses beliebte Argument glaube ich aber nicht. Die Geschichte der Kunst lehrt, dass es in jedem Lebenswerk eines Meisters Jugendarbeiten, Alterswerke und Arbeiten der mittlern

ERICH HECKEL, PARKLANDSCHAFT. LEICHT GETÖNTE BLEISTIFTZEICHNUNG, 1914

Digitized by Google



ERICH HECKEL, ZWEI BILDNISRADIERUNGEN

Digitized by Google

ERICH HECKEL, IN DER TRAM. LITHOGRAPHIE, 1916

Lebenszeit giebt, dass diese Werke untereinander sehr verschieden sind, auch verschieden in der Güte, dass jedes Werk aber doch in sich abgeschlossen ist, ein Organismus, und dass das Wesen des Meisters eben darin besteht, auf jeder Stufe „fertig" zu sein und Dinge hervorzubringen, die für sich leben können, ohne durch eine Nabelschnur mit dem Künstler verbunden zu sein. Betrachte ich mit dieser Überzeugung Heckels Kunst, so scheint mir: hier ist ein starkes Talent, ein wesentlicher Mensch, dem aber irgend etwas Entscheidendes fehlt. Darauf führe ich die Ungleichheiten seiner Arbeiten zurück, das häufige Erlahmen der Kraft zwischen den Augenblicken glänzender Konzentration. Es giebt Bilder, Zeichnungen und Graphiken von Heckel, die durchaus den Charakter des in sich Abgeschlossenen haben und die zweifellos in die deutsche Kunstgeschichte übergehen werden. Daneben aber giebt es viel Flüchtiges und Ungefähres, vieles nicht Verwirklichte. Der allgemeine Mal- und Zeichenstil unserer Zeit hat in manchem Punkte die Form gefördert. Ein leiser Kubismus, zum Beispiel, kommt der Raumgestaltung zugute, die Lehren der Zeit für eine gute Aufteilung der Fläche, für den Ausgleich von Hell und Dunkel, sind aufs beste genutzt und vertieft, und das Technische wird so beherrscht, dass der Künstler damit die beabsichtigten Klangfarben erzeugen kann. Zugleich aber hat auch Einfluss auf Heckels Form gewonnen, was im neuen Stil nur modisch ist. Es mischt sich in die Empfindung zu sehr der Begriff und damit eine formalistische Tendenz. Eine merkwürdig Mischung ist in des Sachsen künstlerischem Wesen von Naivität und Bewusstheit, von Natürlichkeit und Programmatik. Und was diesem jungen Deutschen zumeist noch fehlt, trotz der Tradition — ist Kultur, wennschon auch in den besten Arbeiten ein Element höchsten künstlerischen Kulturgefühls enthalten ist. Selbstverständlich, überzeugend und ganz eindrucksvoll erscheint Heckels Kunst nur in ihren Hauptwerken.

Die Schlussfolgerung des Kunstrichters ergiebt sich nach alledem fast von selbst. Wie alle Romantiker denkt und arbeitet Heckel in Höhepunkten. Das heisst, er konzentriert längere Zeit Erlebnisse und Eindrücke, um sie dann in Bildern und graphischen Arbeiten zu verdichten. Was dazwischen liegt an Studien und Nebenarbeiten hat künstlerisch nicht den Wert des ausgetragenen Werkes. Heckel ist nicht eine Begabung von der Art Liebermanns, oder Menzels, in deren Lebenswerken die vor der Natur gemalten Studien fast wertvoller sind als die im Atelier fertig gemalten Bilder. Heckel leistet mehr, wie Thoma, wie Feuerbach, sein Bestes im Atelier, im Malen dichtend. Darum sollte er aber darauf auch die ganze Kraft konzentrieren. Es scheint mir gefährlich für dieses glühende aber empfindliche Talent, wenn es sich in einer leider

Digitized by Google

ERICH HECKEL, FARBIGE ZEICHNUNG, 1913

Digitized by Google

ERICH HECKEL, OSTENDE. LITHOGRAPHIE, 1917

zeitgemässen Vielseitigkeit zersplittert, wenn es von Technik zu Technik eilt, jedes Blatt wichtig genug nimmt, um es auszustellen, wenn es ein Niveau erstrebt, wo es offenbar darauf eingestellt ist in Gipfeln zu empfinden und zu schaffen. Nur ein Dutzend Bilder und graphischer Blätter im Jahr, jedes einzelne aber ein Ereignis für den Künstler und darum auch für den Betrachter; was nebenbei entsteht in den Mappen lassen, ohne auf die Lockrufe des Marktes zu hören: das scheint mir das Rechte für Heckel.

Möglich, dass ich irre. Jungen Künstlern gegenüber ist schwer richtig zu urteilen. Dieses aber ist das Ergebnis meiner Empfindung vor jenen Arbeiten Heckels, die mir bisher bekannt geworden sind. Es sind eine Anzahl Bilder und Blätter darunter, die ich liebe und die mir unvergesslich sind, es sind sodann Arbeiten darunter, die mich gleichgültig lassen und einige sogar, die ich durchaus unzulänglich und eines solchen Talents nicht würdig finde. Die Arbeiten, die ich liebe, sind eben die, worin das geistige Erlebnis von Monaten verdichtet zu sein scheint, so momentan auch die Konzeption sein mag, wohinein auch der Künstler offenbar seine ganze Liebe gelegt hat. Die Liebe aber weist am sichersten den rechten Weg, dort zum Kunstwerk und hier zum Urteil.

Digitized by Google

3. GRÜNEWALD, VERSPOTTUNG CHRISTI. AUSSCHNITT
MÜNCHEN, PINAKOTHEK

MATTHIAS GRÜNEWALD

FORMALES UND PSYCHOLOGISCHES

VON

WERNER WEISBACH

I.

Die folgenden Bemerkungen beabsichtigen nicht, neues Thatsachenmaterial zu dem, was von dem Leben und Schaffen Grünewalds bekannt ist, hinzuzufügen. Was die Forschung darüber ermittelt hat, ist in einer inhaltreichen und schon ziemlich umfänglichen Literatur niedergelegt. Alles auf die Werke Bezügliche, zu ihrem Verständnis und ihrer Deutung Erforderliche hat Heinrich Alfred Schmid in seiner grundlegenden Monographie zusammengefasst und verarbeitet. Sämtliche Gemälde, die dort dem Meister zugeschrieben und in dem Tafelband veröffentlicht sind, werden von uns ohne

Digitized by Google

1. GRÜNEWALD, DER HL. LAURENTIUS
FRANKFURT A. M., STÄDTISCHES MUSEUM

weiteres als ihm zugehörig anerkannt. Darauf fusst unsere Betrachtung, die es sich zur Aufgabe macht, einige Gedanken über die psychologischen Bedingungen und über das formale Wesen seiner Kunst zu entwickeln.

Man stellt diese Kunst gern in besonderem Sinne als deutsch hin und liebt es, Grünewald als den typischsten Vertreter deutscher Art und deutschen Charakters auszugeben. Um so mehr muss es dann auffallen, dass seine Wirkung in seinem Vaterlande so wenig nachhaltig war, dass er bald nach seinem Hinscheiden in Vergessenheit geriet. Das hat zum Teil wohl darin seinen Grund, dass seine Hauptwerke abseits standen und nicht an den grossen Verkehrszentren zu sehen waren. Er scheint auch bedächtig gearbeitet zu haben und nicht sehr produktiv gewesen zu sein. Was uns von seinem Lebenswerk überkommen ist, beschränkt sich jedenfalls nur auf eine kleine Anzahl von Gemälden. Er hat sich auch nicht auf dem Gebiete der Graphik bethätigt, wodurch sich andere deutsche Künstler, wie etwa Schongauer, einen europäischen Ruf verschafft haben. Als Joachim von Sandrart ihn um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wiederentdeckte und in seiner „Teutschen Akademie" feierte, spricht er davon, dass sein Name gänzlich in Vergessenheit geraten sei. Aber durch Sandrarts Rettungsversuch wurde für eine dauernde Nachwirkung seiner Kunst wenig gewonnen; er wurde nicht in den Kreis der eigentlich populären Maler aufgenommen, an der Seite von Dürer, Holbein, Cranach.

Auch die Romantik, die so manchen altdeutschen Meister zu neuem Leben erweckte, hat ihn nicht dem Allgemeinbewusstsein zurückgegeben. Als der Casseler Galeriedirektor Eisenmann ihm im ersten Bande der Zeitschrift „Pan" (1895) einen kleinen Aufsatz widmete, durfte er noch sagen, dass sein Name bis heute so gut wie unbekannt sei. Dann aber erfolgte ein Umschlag und es konnte gar nicht genug geschehen, um den abseits Gebliebenen dem Gegenwartsempfinden nahe zu bringen. In den letzten zwei Jahrzehnten hat man sich mit einer wahren Leidenschaft dem Problem seiner eigenartig faszinierenden Kunst zugewandt. Voraussetzung für solch eine Aneignung ist, dass in dem Wesen der Kunst Züge liegen, auf welche die Gegenwart in besonderem Maasse reagiert, die einem Drang, einem Streben und Sehnen entgegenkommen, das die Zeit selbst erfüllt. Musste da nicht einer Epoche, die sich so stark auf koloristische Reize einstellte, der altdeutsche Maler, der am meisten Maler war, wie eine Offenbarung erscheinen? Mehr aber noch als durch seine Art der Bewältigung des Malerischen, für das sich das lebendigste produktive Streben unserer Zeit anders geartete Vorbilder erwählte, wirkte Grünewald durch die Kraft des Ausdrucks und die Intensität der Stimmung. Der Generation des Naturalismus trat hier ein gewaltiger schöpferischer Genius vor Augen, der unbekümmert um alle Konventionen seinen inneren Antrieben folgte und mit starker Einfühlung in die Natur seine hehrsten Erfindungen entwarf und durcharbeitete. Eine Epoche, die den Sternbald-Typus schuf und den sanftesten Präraffaeliten huldigte, hätte zu diesem stürmischen Ringer

Digitized by Google

4. GRÜNEWALD, MARIA UND JOHANNES VON DER ISENHEIMER KREUZIGUNG
COLMAR, MUSEUM

Digitized by Google

2. GRÜNEWALD, DER HL. CYRIACUS
FRANKFURT A. M., STÄDTISCHES MUSEUM

kein Verhältnis finden können. Der naturalistischen Aera, die der romantischen Gefühlsseligkeit ein draufgängerisches Wahrhaftigkeitsstreben entgegenstellte, die der Welt der Wirklichkeit bis in ihre innersten Tiefen, auf ihren geheimsten und verwegensten Pfaden zu folgen trachtete, erschloss sich das Verständnis des Künstlers, der mit zwingender Eindringlichkeit und hinreissender Leidenschaft die Bewegungen des Lebens meisterte. Wer nicht gerade in einen bestimmten Vorstellungskreis eingebannt war, fühlte sich zu der Erscheinung hingezogen. Wir wissen aus Schicks Tagebuch-Aufzeichnungen, wie sich auch Böcklin während seines Baseler Aufenthalts in einer Bewunderung Grünewalds erging. Er äusserte dem Schüler sein Bedauern, dass er nicht die Isenheimer Kreuzigung in Colmar gesehen habe, ehe er sein Bild „Christus und Magdalena" malte. Der klassisch gerichtete Jacob Burckhardt bemerkte aber zu Schick über jenes Grünewaldsche Werk, indem er zwar seinen Eindruck anerkannte: „es wäre aus einer Zeit der deutschen Schule, wo eben alles erlaubt gewesen." Gerade in diesem Punkt, in dieser Kühnheit sich alles herauszunehmen, die äusserste Grenze des Darstellbaren innerhalb der Naturphänomene zu streifen, berührt sich Grünewald mit dem modernen Kunstempfinden. Auf beiden Seiten scheut man vor dem Krassen, Schroffen, Disharmonischen, Abstossenden nicht zurück, lässt dem vielmehr einen weiten Spielraum. So hat sich Grünewald in der jüngsten Zeit eine Stellung erobert, die ihn in die vorderste Reihe des allgemeinen Interesses rückte, und eine weite Verbreitung von Abbildungen hat seine Popularität gefördert.

2

Für die psychologische Betrachtung fällt der Stoffkreis Grünewalds, der sich, so weit wir ihn kennen, auf das kirchliche Gebiet beschränkt, insofern ins Gewicht, als der Meister sich nicht nur in ausgefahrenen Geleisen bewegt, sondern ein ganz persönliches und subjektives Verhältnis den Vorwürfen gegenüber einnimmt. In religionspsychologischer Hinsicht darf man seiner Kunst eine allgemeine und grundlegende Bedeutung beimessen, und sie bietet Gelegenheit zu einer Fülle von Beobachtungen und Aufklärungen über die Wechselbeziehungen des Religiösen und Ästhetischen.

Sieht man seine Kirchenbilder auf ihren stofflichen Charakter hin an, so zeigt sich, dass das historische Element hinter dem dogmatisch-symbolischen zurücktritt. Wir fühlen uns bei ihnen an den Ausspruch eines mittelalterlichen Poeten erinnert: dass der historische Sinn der Heiligen Schrift nur Milch oder Wasser sei, der typische (allegorische) berauschender Wein, der das Herz begeistere. Die „Kreuzigung" auf dem Isenheimer Altar lässt den Vorgang nicht so erscheinen, wie er sich nach der Überlieferung abgespielt, sondern legt durch Einführung Johannes des Täufers, des Vorläufers Christi, und des Lammes, dessen Wunde in den Kelch träufelt, den Nachdruck auf die dogmatisch-symbolische Bedeutung. Der zweite Flügel mit den Darstellungen der Geburt Christi und dem Engelkonzert ist ein wahres Kompendium theologisch-scholastischer Anspielungen. Auch ein Gemälde

Digitized by Google

6. GRÜNEWALD, FRAUENKOPF. ZEICHNUNG
PARIS, LOUVRE

Digitized by Google

5. GRÜNEWALD, KOPF EINES SINGENDEN ENGELS. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICH-KABINETT

wie die „Kreuztragung" aus Tauberbischofsheim in der Karlsruher Galerie ist weniger als historische Begebenheit als im Sinn eines Andachtsbildes aufgefasst: der zusammengebrochene Christus in der Mitte isoliert, die Schergen von beiden Seiten symmetrisch auf ihn zustrebend, kein Bewegungszug nach einer Seite hin, der Richtstätte zu, wie gewöhnlich bei dieser Szene. Der Charakter des Gnadenbildes wird noch betont durch den Spruch aus Jesaias, der dem Gesims des Gebäudes im Hintergrund aufgemalt ist: „Er ist umb unser Sund willen gesclagen." Auch sonst liebte es Grünewald, Sprüche in altertümlicher Weise agierenden Figuren zur Kennzeichnung ihrer Rolle beizufügen (Longinus auf Baseler „Kreuzigung", Johannes der Täufer auf Isenheimer „Kreuzigung"). Er that alles, um ein in strengem Sinn religiöses Wesen seinen Werken einzubilden, um durch den Anblick des Heiligen die Herzen der Gläubigen wachzurufen, emporzuheben und zu durchschauern. Es ist ein lehrhafter und zugleich ein rauschhafter Zug in seiner Kunst. Der Gedankengehalt, aus dem sie hervorwächst, ist der des mittelalterlichen Katholizismus.

An diese Glaubensgrundlage knüpft sich eine höchst moderne und komplizierte psychologische Betrachtungs- und Ausdrucksweise. Der dogmatisch symbolischen Auffassung im Ganzen stellt sich eine sehr entwickelte und vertiefte Individualistik im Einzelnen an die Seite. Dem Mittelalter gegenüber das Kennzeichen einer neuen Zeit und auch ein grosser Schritt über alles das hinaus, was das fünfzehnte Jahrhundert in Deutschland nach dieser Seite zu leisten vermochte. Hielt sich die Ausdrucksfähigkeit der vorhergehenden Zeit noch innerhalb enger Grenzen, indem viel Typisches und viele Wiederholungen auftreten, so umfasst Grünewalds Anschauung eine Fülle psychologischer Möglichkeiten und Variationen. Köpfe wie die des heiligen Antonius und Sebastian auf dem Isenheimer Altar oder der den heiligen Erasmus begleitende problematische Kleriker auf dem berühmten Münchener Bilde werden immer zu den Meisterwerken männlicher Charakteristik gezählt werden dürfen. Seine Figuren haben nicht das Freie, Offene, Schlichte Dürerscher Physiognomik, ihre Seelenhaltung ist

Digitized by Google

7. GRÜNEWALD, DREI KÖPFE. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICH-KABINETT

Digitized by Google

8. LEONARDO DA VINCI, KARIKATUR
WIEN, ALBERTINA

komplizierter, und zuweilen nimmt man ein reflektiertes, zwiespältiges Wesen an ihnen wahr. Bei dem weiblichen Wesen das Anmutige mit dem Individuellen zu paaren war ihm ebenso wenig gegeben wie den meisten seiner deutschen Zeitgenossen. Seinen Marienjungfrauen fehlt die keusche Unbewusstheit der Gemälde aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, und sie geben auch nicht die Vorstellung einer entwickelten weiblichen Individualistik. Sie haben im Ausdruck eine gewisse Leere, in der Haltung etwas Outriertes. Indessen hat er in dem Frankfurter "Laurentius" (Abb. 1) eine jugendliche männliche Gestalt von einer eigenen Holdseligkeit geschaffen und in der Haltung des Kopfes, dem Zug des Mundes, dem Ausdruck der Augen etwas Schwärmerisch-Ekstatisches zur Anschauung gebracht, das diesem Seelenzustand so voll gerecht wird, wie man es in der gleichzeitigen deutschen Malerei vergeblich suchen dürfte. Wie er das nervös sensible Wesen dieser zarten Figur mit feinstem Nachempfinden zeichnet, das liegt ganz im Bereich seiner besonderen Begabung.

Als ein psychologischer Pfadsucher berührt er auch das Gebiet anormaler Zustände. Das Gegenstück zu dem „Laurentius", der „Cyriakus", (Abb. 2) zeigt den Heiligen nach der Legende im Begriff, die Tochter des Kaisers Diokletian zu exorzieren. In der Tracht eines Diakons auftretend hat er das Ende der Stola um den Hals des neben ihm knieenden Mädchens geschlungen und drückt mit dem Daumen gegen ihr Kinn, so dass sich der Mund öffnet, aus dem der böse Geist entweichen soll — ohne dass aber zu dem bekannten alten Mittel gegriffen wird, diesen Geist in menschlicher Gestalt ausfahren zu lassen. Die Blätter des geöffneten Buches, das in dem linken Arm ruht, enthalten die Beschwörungsformel. Der Eingriff des Seelenarztes geht mit einer körperlichen Funktion vor sich. Bei der weiblichen Figur vollzieht sich der Heilungsprozess in derselben realistischen Weise unter Veranschaulichung des veränderten physiologischen Zustands. Die Hände sind krampfartig gespreizt, die Augen verdreht. Der seiner Sinne nicht mächtige, in krankhaftem Zustand gegebene Körper ist ein Ausdrucksäquivalent für die legendarische Besessenheit.

Ist man sich über das Wollen des Künstlers bei diesem Vorgang klar geworden, so wird man darauf geführt, die Haltung der Gestalt Christi auf der frühen „Verspottung" der Münchener Pinakothek in (Abb. 3) ähnlicher Weise auszudeuten. Die Analyse lässt sich hier weniger sicher aufstellen, da das Haupt bis über die Augen von dem Tuch verhüllt ist. Aber die Hände mit den gespreizten Fingern sind ähnlich wie bei der Prinzessin auf dem vorigen Bilde und scheinen darauf hinzuweisen, dass sich der Körper in einem Zustand von Willenlosigkeit befindet. Man beachte auch, wie eindringlich und künstlerisch wirkungsvoll dicht nebeneinander die Energieentwicklung in der den Strick umklammernden Hand des den Heiland damit aufzerrenden Schergen in Gegensatz gestellt ist zu den starren sensitiven Händen des Gemarterten, aus denen das Leben entschwunden scheint. Wir haben uns demnach wohl vorzustellen, dass Grünewald eine Ohnmacht oder eine durch den Schmerz hervorgerufene mystische Verzückung kennzeichnen wollte. Die Hingabe Christi an das ihm auferlegte Schicksal im Glauben an die überirdische Mission macht das Wesen seiner religiösen Natur aus. Hingabe ist das seelische Moment, das aus der Figur Grünewalds zu uns spricht. Durch die Gebärde der Hände, die einen anormalen physiologischen Zustand verrät, giebt er eine Anweisung, auf den psychologischen Zustand zu schliessen. In ähnlicher Weise verfährt

Digitized by Google

9. LEONARDO DA VINCI, STUDIENKÖPFE ZUR SCHLACHT BEI ANGHIARI
BUDAPEST, MUSEUM

später Greco unter ganz anderen formal-künstlerischen Bedingungen. Ihm dient auch das Abnorme und Pathologische zur Sichtbarmachung gewisser seelischer Eigenschaften und Vermögen, und auch bei ihm spielen die Hände als darauf berechneter Ausdrucksfaktor eine gewichtige Rolle. Eine gewisse Verwandtschaft in der seelischen Struktur der beiden künstlerischen Sonderlinge drängt sich bei einer vergleichenden Betrachtung leicht auf.

Einen unverkennbaren Ohnmachtszustand hat Grünewald in der Maria auf der Isenheimer „Kreuzigung" (Abb. 4) dargestellt, die dem sie stützenden Jünger Johannes in den Arm sinkt. Sie ist in dem Augenblick gegeben, wie sie, eben noch in Verzweiflung die Hände ringend, mit dem Oberkörper hintenüber fällt. Die geschlossenen Augen zeigen, dass das Bewusstsein schon geschwunden ist. Die Aufgabe war wiederum, einen komplizierten Vorgang nachfühlbar zu gestalten: den Übergang von einer in höchstem Schmerzausbruch sich entladenden Aktivität zu einer geistigen Erstarrung. Wie eindrucksvoll die zusammenbrechende Gestalt ausgefallen ist, hat wohl jeder Beschauer empfunden, dem das Bild zu einem Erlebnis geworden. Der Gedanke, Maria in Bewusstlosigkeit vorzuführen, ist Grünewald erst während der Arbeit gekommen; ursprünglich waren die Augen geöffnet, wie sich noch heute unter der Übermalung erkennen lässt. In dem Buch von H. A. Schmid ist an einer ganzen Reihe von Fällen gezeigt, wie zahlreiche Korrekturen der Maler allenthalben noch nach der Festlegung der ersten Entwürfe vorgenommen hat.

Mit diesem Streben und dieser Fähigkeit, einen pathologischen Zustand mit voller naturalistischer Wahrheit zu veranschaulichen, steht Grünewald unter seinen deutschen Zeitgenossen einzig da. Zu gleicher Zeit hat in Italien Sodoma die Verzückung der heil. Katharina auf seinem Fresko von San Domenico in Siena in einer Ohnmacht vor sich gehen lassen und damit jene Reihe pathologischer

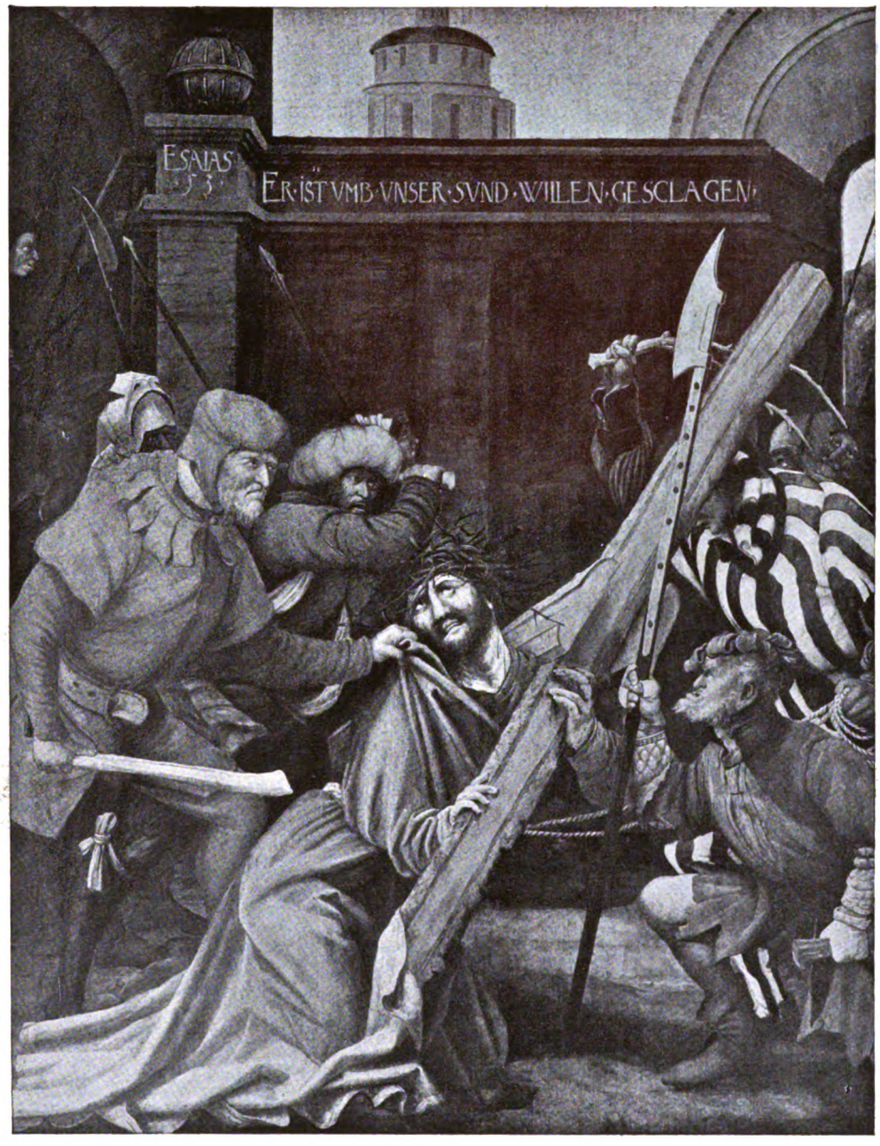
Digitized by Google

und ekstatischer Verzückungsbilder eingeleitet, die sich bis in das achtzehnte Jahrhundert erstreckt. Innerhalb der Zeit und Umgebung Grünewalds sind solche Streifzüge in das Gebiet seelischer und körperlicher Abnormitäten, zur Veranschaulichung innerer religiöser Vorgänge, etwas Aussergewöhnliches. Ihm war eine seltene Feinfühligkeit für die Erkenntnis seelischer Erlebnisse gegeben, die es ihm ermöglichte, die geheimsten und subtilsten geistigen Zusammenhänge in das Bereich künstlerischer Sichtbarkeit zu überführen. Einen ähnlichen Übergangskomplex von einem Gefühlsstadium zu einem anderen, wie wir ihn an der Mutter Christi auf der Isenheimer „Kreuzigung" beobachteten, finden wir bei der Maria auf der „Verkündigung" desselben Altars. Die Jungfrau war bei dem Nahen des Engels knieend im Gebet versunken vor dem aufgeschlagenen Buch auf dem Pult und noch sind ihre Hände gefaltet, als Schrecken und Scheu vor der fremden himmlischen Gestalt sie überfiel, so dass sie Oberkörper und Haupt abwandte, aber die Augen richtet sie mit einer gezwungenen Drehung und mit einem Anflug von weiblicher Neugierde auf ihn, um bei dem Vernehmen der göttlichen Botschaft auch den Anblick des Überbringers zu erhaschen. Die viel dargestellte Szene hat eine psychologische Motivierung erhalten, die auf einer dem Fall angepassten Erfahrung beruht (wodurch die wunderbare Begebenheit allerdings einen stark menschlichen — wenn man will, etwas banalen Beigeschmack erhält.) Eine sukzessive Folge innerer Vorgänge ist von einem Ausdruck abzulesen.

Ein derartiges Vermögen, bei der Charakterisierung auch flüchtige und leise Wallungen und Stimmungen einzubeziehen, muss seine Grundlage in ernsten physiognomischen Studien haben. Dafür legen auch einige der erhaltenen Zeichnungen Grünewalds Zeugnis ab. Der Kopf eines singenden Engels in Berlin (Abb. 5) dessen Mund geöffnet ist und dessen Gesichtsoberfläche bei der forcierten Tonbildung durch Falten und Ausbuchtungen zersetzt und verzerrt erscheint, wurde gewiss unmittelbar nach dem Leben beobachtet. Der früher Dürer zugeschriebene weibliche Kopf im Louvre (Abb. 6) zeigt ein so ausgesprochen Leonardeskes Lächeln, dass man sich versucht fühlt zu fragen, ob nicht irgendwie eine Erinnerung an den Florentiner hineingespielt hat; ein ähnliches Lächeln schwebt über dem Antlitz Mariae der Isenheimer Geburtsszene. Die Gruppe von drei Köpfen in Berlin (Abb. 7) mit ihrer Übercharakterisierung verleitet, auf Leonardosche Karikaturen zu verweisen; und legen es nicht auch einige Köpfe der Schergen auf der Tauberbischofsheimer „Kreuztragung," denen bei aller Roheit ein Anflug von heroischem Pathos eigen ist, nahe, an eine gewisse Art von Leonardos Physiognomik zu denken (Abb. 8—10)? Dem nordischen und dem italienischen Künstler war der Trieb gemeinsam, das Problematische menschlicher Seelenhaltung, das Wechselvolle und Schwebende zu erfassen und auf dem Weg über eine damals neue Erweiterung und Vertiefung physiognomischer Beobachtungen das Aussen und Innen in Einklang zu bringen.

Einer der elementarsten Züge in dem Wesen Grünewalds, der die Art seiner Erfindungen stark mitbestimmt hat, etwas, woran man zunächst denkt, wenn man sich im Geiste sein Schaffen vorstellt, ist der Hang zum Grausamen und Schrecklichen. Gewiss lag es in der Zeit und in der Tendenz des Katholizismus, dass bei Darstellung der Person Christi und der Heiligenmartyrien den Beschauern nichts von den martervollen Begebenheiten erspart wurde; aber was man sich auch vergegenwärtigen mag, neben dem, was sich Grünewalds Phantasie an quälenden Vorstellungen entrungen hat, tritt alles andere zurück. Und es war für ihn nicht wie für manche anderen Künstler nur eine vorübergehende Stimmung der Jugend, die ihn für das Pathos des Grausamen besonders empfänglich machte. Es ist gleichsam ein wühlender Drang, der sich von Stufe zu Stufe steigert: in den „Kreuzigungen" von der Baseler zur Isenheimer und zur Tauberbischofsheimer. Was bei der ersten noch verhältnismässig zahm und in Ansätzen vorhanden, ist bei der letzten zu voller Ausprägung gelangt. Die Entwicklung geht dahin: den Kreuzestod in seinem physischen Verlauf immer krasser, abstossender und ekelerregender zu gestalten. Die Ströme und Flecken von Blut, die den ganzen Körper überrieselnden, unterlaufenen und halb angefaulten Schwären, die von den Geisselhieben herrühren, der aufgeklappte Mund, aus dem die Zähne herausgrinsen, die verkrampften Hände, die mit den konvulsivischen Zuckungen, unter denen der Todeskampf vor sich ging, stehen geblieben sind, das entrollt ein Bild des Jammers und der Verwesung, das bis ins Innerste greift und die Nerven in starke Erregung versetzt. Die italienische Renaissance ist selbst in der Periode ihres äussersten Naturalismus nicht so weit gegangen. Die Gekreuzigten eines Donatello und Castagno, denen von den Landsleuten der Künstler bäurisches

Digitized by Google



10. GRÜNEWALD, KREUZTRAGUNG
KARLSRUHE, GEMÄLDEGALERIE

Wesen und Brutalität vorgeworfen wurde, zeigen neben denen Grünewalds doch noch eine beträchtliche Mässigung. Der nackte menschliche Körper blieb den Italienern immer etwas Sakrosanktes und man hätte sich nicht unterstanden, ihn, dessen ebenmässige Bildung man als die höchste und edelste Aufgabe der Kunst ansah, durch eine widerliche Schwärenkruste zu entstellen. Auch von den meisten seiner deutschen Zeitgenossen unterscheidet sich Grünewald dadurch, dass das Grausige und Blutrünstige bei ihm als Gegenstand einer besonderen und intensiven Einfühlungsfähigkeit erscheint. Wirkt bei jenen das Martervolle und Brutale gewöhnlich gleich als wie zum Handwerk gehörig, so hat man bei ihm den Eindruck, als hinge daran ein Stück seines inneren Lebens. Ein mächtiges persönliches Gefühl wird in den Dienst kirchlicher Überlieferung gestellt. Kirchlicher Auffassung gemäss zeigt er den Crucifixus in der kläglichsten Verfassung, in gänzlicher Zerbrochenheit, um den Gläubigen aufs eindringlichste zu Gemüt zu führen, welch ein Opfer höchsten irdischen Leidens gebracht

Digitized by Google

werden musste, damit das Erlösungswerk erfüllt würde. Aber man findet bei ihm nichts von Verklärtem und Versöhnendem durch Überwindung des Leidens, wodurch das furchtbare Zerstörungswerk der Natur gemildert würde. Von demselben düster wilden Schauer wie die Kreuzigungen ist die Tauberbischofsheimer „Kreuztragung" erfüllt (Abb. 10): der von der Last des Kreuzes zerknickte Christus, der mit zerzaustem Haupt, entstelltem und von Schmerz zerwühltem Antlitz emporblickt, mit grimmiger Lust aufgepeitscht von den vagabundenhaften Henkersknechten. Welch eine Phantasie, die mit solch einem Beharren in den Gebilden des Grausamen und Deformierten schwelgt! All das geht bis an die Grenze des Darstellbaren. Es ist, die Motive geommen wie sie sind, nicht denkbar, einen höheren Grad von Entsetzen hervorzurufen.

Wir haben uns nun zu fragen, inwieweit hängt das mit dem Wesen einer kirchlichen Kunst zusammen, wie Grünewald sie verstand, und auf welchen Grundton war Grünewalds religiöse Kunst angelegt. Denn jeder Künstler, der vor kirchliche Aufgaben gestellt ist, beseelt und durchwärmt seine Werke ja mit einem persönlichen und individuellen religiösen Gefühl, insoweit er eines solchen überhaupt fähig ist und nicht einfach an überlieferten Konventionen festhält. In Grünewalds Gemälden ist das Traditionelle mit einer starken subjektiven Religiosität durchsetzt. Mit anderen Werken der Zeit teilen sie jenen Zug von Aufgeregtheit, der seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts als eine Begleiterscheinung der vorreformatorischen Gemütsstimmung in die deutsche Kunst eindringt; ein Zug, der ebenso in der „Apokalypse' Dürers wie in Bildwerken von Veit Stoss und Backofen hervortritt. Die die Epoche der Reformation begleitende geistige Erregung findet auf künstlerischem Gebiet ihr Korrelat in einer stärkeren Bewegtheit und Beseeltheit der Form. Während bei Dürer das aufgeregte Wesen im Laufe seiner Entwicklung zur Ruhe kommt, zieht es sich durch Grünewalds ganzes Wirken hindurch als ein seiner innersten Natur entwachsendes Moment. In der Grundstimmung seiner Werke offenbart sich uns nicht das feste, grade, biderbe, ins reformatorische Lager weisende Gottvertrauen, das aus Dürers Schaffen spricht; dem Boden mittelalterlicher Tradition entspringend sind sie von einem ekstatischen Hochgefühl durchrauscht, Ableger einer auf dem Katholizismus fussenden Frömmigkeit.

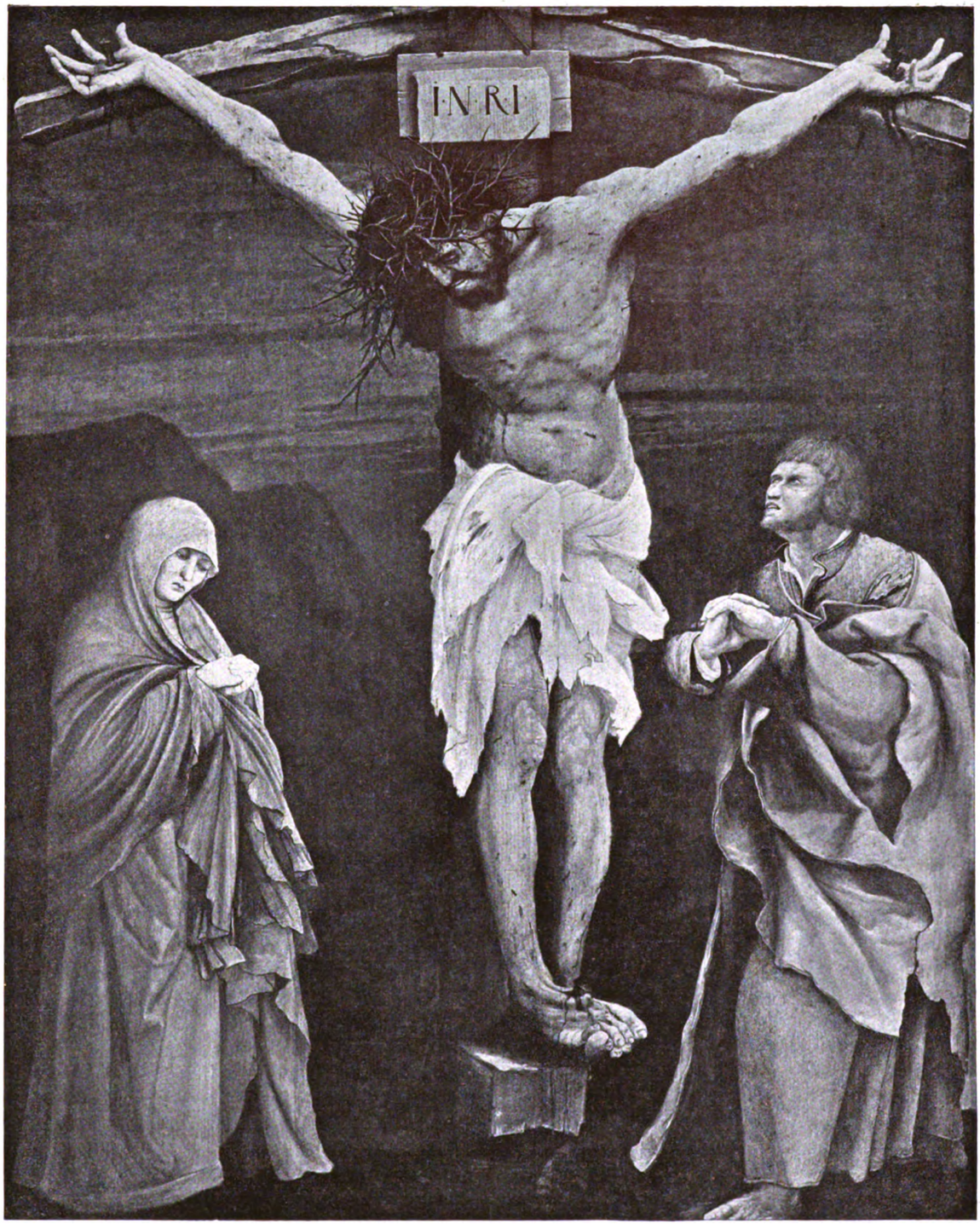
Als Beispiel für den stellenweise ins Hysterische gesteigerten Überschwang, der Grünewalds Kunst eigentümlich ist, sei das „Engelkonzert" des Isenheimer Altars angeführt. Es wird einem unheimlich zu Mut, wenn man sieht, wie diese extravaganten, ausser sich geratenden Gestalten ihre Musik vollführen. Und es wird uns nicht glaubhaft, dass sich auf sie der Geist frommer Töne niedergesenkt hat wie etwa auf die Engel in van Eycks Genter Altarflügel, auf Raffaels „heilige Cäcilie," auf das Giorgioneske „Konzert" des Palazzo Pitti. An ihren Gebärden haftet eine seltsame Kombination von wildem und preziösem Wesen, dem es an Ursprünglichkeit, Gleichmass und innerer Ruhe gebricht. Ein Bewegungsakt, der etwas Gespanntes und Erzwungenes hat.

Seiner Veranlagung nach ist Grünewald der geborene Dramatiker. Die stärkste Wirkung wird bei ihm ausgelöst durch Kompositionen von dramatischem Charakter. So liegt es denn seiner Erfindungsweise nahe alles möglichst zu dramatisieren. Auf dem Münchener Altarbild mit der Gegenüberstellung der Heiligen Mauritius und Erasmus lässt er den ersteren, die Hauptfigur, sich mit einer beredten Geste an den Partner wenden; auch der landsknechthafte Begleiter des Mohren ist eine unruhig-ausdrucksvolle Gestalt. Die ruhige Zuständlichkeit des Heiligen-Gnadenbildes ist in dramatische Bewegtheit umgesetzt.

Dem Grünewald hängt in der Münchener Pinakothek Dürers berühmtes Doppelbild der „vier Apostel" gegenüber, beides Spätwerke der Meister. Ein Vergleich auf den Ausdrucksgehalt wirkt aufschlussreich. Aus Dürers „Aposteln" spricht, unabhängig von aller Verschiedenheit ihrer Temperamente, eine innerlich fromme, gesammelte und verklärte Andacht bei einer fast nüchternen äusseren Einfachheit und Zurückhaltung. Grünewalds „Heiligen" fehlt diese Art von Innerlichkeit, aber in der Pracht ihres Auftretens klingt ein Ton kultischer und sakraler Feierlichkeit an — gleichfalls ein legitimes religiöses Motiv. (Abb. 11.)

Für die psychologische Analyse der Grünewaldschen Kunst ist verschiedentlich schon die Mystik herangezogen worden. J. K. Huysmans, ein glühender Bewunderer des Meisters, der am Anfang seines Romans „Là bas" von der Tauberbischofsheimer „Kreuzigung" eine packende und raffinierte Schilderung entworfen und dem Isenheimer Altar eine eigene Studie gewidmet, sucht den Werken von dieser Seite nahe zu kommen. Er sieht in ihnen Schöpfungen eines spiritualistischen oder

Digitized by Google



12. GRÜNEWALD, KREUZIGUNG
KARLSRUHE, GEMÄLDEGALERIE

Digitized by Google

mystischen Naturalismus. Zu derselben Auffassung bekannte sich der Mainzer Prälat Friedrich Schneider unter Bezugnalme auf Huysmans in seinem Aufsatz: „Grünewald und die Mystik“ (abgedruckt in seinen „Gesammelten Aufsätzen“ 1913 Band 1). Spricht man von Einfluss der Mystik, so hat man aber zweierlei zu unterscheiden: einmal die künstterisch formale Ausprägung bestimmter sachlicher Inhalte und bildlicher Vorstellungen, die in der Tradition der katholischen Mystik lebendig gehalten wurden, sodann das Einströmen einer allgemein religiösen mystischen Stimmung oder einer persönlichen mystischen Veranlagung und Geistesrichtung in die Werke. Auf das erste legt Schneider, auf das zweite Huysmans den Nachdruck. Muss jenes durch einen ikonographischen Nachweis exakt bewiesen werden können, so ist dieses nur gewissen Anzeichen zu entnehmen, die dem Ahnungsvermögen einen weiteren Spielraum geben und sich, wenn sie sich zu einem überzeugenden Gesamtbild verdichten, für die Urteilsbildung werten lassen. Was uns zur Lösung der Frage wesentlich erscheint, wollen wir in dem Folgenden aneinanderreihen und es dann dem Leser anheimgeben, aus einer Kombination der beigebrachten Argumente seine Schlüsse zu ziehen.

Eine der Begleiterscheinungen und eines der wesentlichsten Hilfs- und Förderungsmittel der Mystik ist die Ekstase, ein Zustand von Bewusstlosigkeit, in dem der praktizierende Mystiker die Vereinigung mit dem Göttlichen sucht und ihrer teilhaftig wird. Denken wir an jene Fälle von Verzückung, ekstatischem Ausdruck und Ohnmacht, die wir in Grünewalds Werken — als eine Ausnahmeerscheinung innerhalb seiner Umgebung — auffanden, so dünkt es uns nicht zu gewagt, das auf eine Berührung mit der Mystik zurückzuführen. Auch jener spätere Geistesverwandte des Meisters, Greco, in dessen Kunst die spanische Mystik an den Tagen der heil. Theresa einen Niederschlag gefunden hat, operiert mit solchen Zuständen von Entrücktheit, wobei der Körper seiner natürlichen und normalen Funktionen beraubt ist, um das Geheimnisvolle des religiösen Erlebnisses in eine bildhafte Form zu fassen.

Weiter legt es die besondere, in ihrer Eigenart von uns gekennzeichnete Ausprägung des Leidens Christi nahe daran zu erinnern, dass das Nachleben und Nachfühlen dieses Leidens unter den quälendsten Selbstpeinigungen und asketischen Bussübungen zu den Aufgaben und Bedürfnissen der katholischen Mystiker gehört, von Heinrich Suso bis Frau von Guyon. Leiden ist das eigentliche Lebenszentrum der Mystiker. Suso symbolisiert es einmal unter dem Bilde von vier roten Rosen und ruft dabei aus: „Ach, zarter Herr, dass Leiden dem Menschen so gar weh thut, und es ihn doch geistlich so schön zieret, das ist ein wunderlich Gefüge von Gott!“ In seiner Lebensbeschreibung schildert er alle die Marter, die er sich in der Jugend zufügte, um sein Fleisch abzutöten: wie er ein Kleid mit spitzen Nägeln trug, die sich in seinen Leib einbohrten, wie sich Gewürm in die Wunden setzte und ihn nachts peinigte, wie er, um das Jucken der Wurmstiche nicht durch Kratzen zu lindern, vor dem Schlafengehen mit Stiften besetzte Handschuhe anlegte, die das Fleisch zerrissen, wenn er sich Linderung verschaffen wollte. Der Geist, der in einem zerquälten und den Lebenstrieben abgewendeten Leibe triumphiert und der Vereinigung mit Gott teilhaftig wird, das ist die Vorstellung, welche die Mystiker ständig begleitet. Das Gefühl des Leidens wird ihnen zur Lust, ja zur Wollust. Ganz abgesehen sei dabei von dem psychologischen Konnex zwischen religiösem Gefühl, Wollust und Grausamkeit, der das Bereich pathologischer Abnormitäten berührt. Bei Grünewald ist es auch der entsetzlich verstümmelte Leib, der in Christus triumphiert, und mit einer unverkennbaren Absichtlichkeit wird dieser Leib mit allen Folgen der erduldeten Qualen so bis ins einzelne nachfühlbar hingestellt, wie Suso uns das Martyrium seiner Askese in allen Einzelheiten aufdrängt und zum Bewusstsein zu bringen sucht. Wir wissen auch, dass Mystiker sich gern Bilder in ihrer Umgebung hielten, um sich das Leiden vor Augen führen und im Ausharren ermahnen zu lassen. Suso bestellte bei einem Maler „die heiligen Altväter und ihre Sprüche und etliche andere andächtige Materien, die einen leidenden Menschen reizen zur Geduld in Widerwärtigkeit.“ Und auch die heilige Teresa stärkte sich an einem Bild des Gekreuzigten in ihrer Zelle. Ästhetische Ansprüche werden solche Frommen an ihre Erbauungsbilder nicht gestellt haben. Dem grossen Künstler, der ein religiöses Problem ergreift, wandelt sich dieses zugleich aber in ein ästhetisches Problem und erhält dadurch auf seinem eigensten Gebiet seine bestimmte Prägung. Dass die bei Grünewald bis zum Äussersten gehende gefühlsmässige Intensivierung des Leidens mystischem Empfinden entgegenkam oder auch entsprang, glauben wir annehmen zu dürfen. (Abb. 12.)

Digitized by Google

11. GRÜNEWALD, KREUZIGUNG
BASEL, MUSEUM

Das künstlerische Phänomen des Tauberbischofsheimer Crucifixus in seiner ästhetischen und seelischen Wirkung literarisch nachzuzeichnen, unternimmt Huysmans in „Là bas". Wie dem bildenden Künstler der in Auflösung begriffene Körper Gegenstand malerischer Intuition, die roten Blutflecken und grünlichen Schwären Anregungen zu farbigen Visionen geworden, so lässt der Schriftsteller den ganzen Apparat seiner redenden Kunst spielen, greift zu den entlegensten und klingendsten Worten, den pomphaftesten und festlichsten Wendungen und ergeht sich in den kühnsten Metaphern, um sich der Form und dem Sinn der in dem Grässlichen lebenden und wirkenden „Schönheit" zu nähern. Die Feder schwelgt wie der Pinsel in den augenfälligen Zeichen von Tod und Verwesung. Von Grünewald rühmt er: „Er hat aus einem triumphalen Stück Kot die feinsten Würze der Entzückungen, die schärfsten Essenzen der Tränen gezogen." Es berührt fast sadistisch, wie die blühenden und schwellenden Sätze den furchtbaren Kadaver umspielen und umkosen. Das Mystisch-Anziehende der Todesgestalt wird mit einer stark sinnlich gefärbten Sprache umschrieben. Wenn man zu unterscheiden hat zwischen Persönlichkeiten, welche die Mystik in ihrem Innern als ein wirkliches Mysterium erleben, und solchen, die sie nur literarisch-ästhetisch nachempfinden, so darf Huysmans gewiss der letzteren Klasse zugezählt werden. Seine stark weltliche Gefühle assoziierende und wie von exotischen Düften durchschwälte Schilderung kommt der Grünewaldschen Schöpfung auch nur bis zu einem gewissen Grade nahe. Dem psychologischen Phänomen: in dem Abstossenden die Züge des Anziehenden aufzudecken und auszumalen ist seine poetische Analyse zugewandt.

Wer aber aus den Kreuzigungsbildern ein religiös künstlerisches Erlebnis geschöpft hat, sieht sich veranlasst, der eigentlich treibenden Kraft, die das bewirkt, weiter nachzuspüren. Man darf wohl davon ausgehen, dass in einem Werk wie der Isenheimer „Kreuzigung" bei allem Naturalismus etwas Überweltliches und Heiliges als eine Gegebenheit mitschwingt. Dem Künstler stehen, um auf das religiöse Gefühl zu wirken, die Mittel zu Gebote, die innerhalb der Grenzen seiner Kunst liegen; und diese haben zum Teil ihre Analogie in Mitteln, deren sich die Religion in ihrer Ausdrucksweise und Sprache bedient, um die irrationale Seite des Heiligen uud Göttlichen zu veranschaulichen. Diese letztere Qualität — unter Ausschaltung des Rational-Begrifflichen — hat Rudolf Otto in seiner schönen Abhandlung über „das Heilige" als „das Numinose" bezeichnet, ein Wort, das wir in dieser Bedeutung übernehmen wollen. Folgen wir der aufschlussreichen und tiefen religionspsychologischen

Digitized by Google

Darlegung des Marburger Theologen, so sehen wir, dass eins der Elemente, durch das die Religionen eine Vorstellung von dem Numinosen zu geben suchen, das über alle Massen Schreckliche, der „heilige“ Schauer ist (von Otto tremendum genannt). Dieses Elementes wusste sich die aus dem Kult geborene und mit dem Kult in Zusammenhang gebliebene grieschische Tragödie innerhalb ihrer hohen ästhetischen Sphäre in ausserordentlichem Maasse zu bedienen. Von dieser Seite vermag man in den psychologischen Untergrund der Grünewaldschen Darstellung zu dringen. Der Gottmensch ist in einem Zustand gegeben, dass von ihm ein alles menschliche Mass übersteigender Schauder ausgeht. Der Betrachter wird mit allen Fasern seines Seins gepackt und in einen solchen Grad von Erschütterung und Scheu versetzt, der jenseits aller gewöhnlichen Erfahrung liegt und so in die Sphäre des Religiösen führt. Auf dem Isenheimer Bilde ist auch die ganze Stimmung, wie wir schon oben andeuteten, danach angethan, in dieser Richtung zu wirken. Mit dem mystischen Schauer ist als religiöses Ausdrucksmoment das Erhabeue verkettet, das auch eine Qualität des Numinosen ist, die sich in ästhetische Werte umsetzen lässt. Das Erhabene, wo wir uns dessen in einer künstlerischen Darstellung bewusst werden, ist eine ihr inhärente Eigenschaft, ohne dass sich das Wie begrifflich fixieren lässt. Wie sehr die Isenheimer „Kreuzigung“, obwohl aus Elementen bestehend, die aus der Kategorie des Natürlichen nicht heraustreten, von einer transzendenten Erhabenheit erfüllt ist, davon vermag sich jeder Beschauer Rechenschaft zu geben. Allein die Gestalt des Täufers genügte, um solch ein Gefühl aufzurufen.

Was den kirchlichen Bildern Grünewalds ein ganz besonderes und eigenes Gepräge verleiht, ist die Fähigkeit und Vielseitigkeit der Mittel, wodurch das Wunderbare, Mysteriöse der Vorgänge veranschaulicht wird. Hatte das deutsche fünfzehnte Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte die biblische Gedankenwelt ins Menschlich-Bürgerliche, ja Spiessbürgerliche herabgezogen, wozu der Einfluss des geistlichen Schauspiels nicht unwesentlich beitrug, so ist es ihm darum zu thun, den Anschein des Wunderbaren zu wahren. Die Wunder der heiligen Schriften sollen als Mysterien wirken und empfunden werden, von den Schleiern des Geheimnisvollen umwoben sein.

Der Auferstehung Christi des Isenheimer Altars lässt sich an visionärem Schauungsvermögen nichts Gleichartiges in der damaligen nordischen Kunst an die Seite stellen. Das fünfzehnte Jahrhundert gab gewöhnlich unter Anlehnung an das Passionsspiel in derb handgreiflich realistischer Weise Christus langsam aus dem Grabe steigend, neben dem Sarkophag stehend oder schreitend. Das Ganze ist rationalistisch und sozusagen nachkonstruierbar zurechtgelegt. Bei Grünewald stehen wir vor einem Wunder. Es ist Nacht. Christus entschwebt dem Grabe, indem der Körper sich dem Bahrtuch entwindet, durch eigene Schwungkraft gen Himmel getrieben; das Tuch flammt und züngelt in buntem Schein aus dem Sarkophag auf wie feurige Lohe. Der Oberkörper Christi scheint sich, aller Materialität entkleidet, aufzulösen und wie ein duftiges Luftgebilde überzufliessen in den Glanz der Strahlenglorie, die die Gestalt umgiebt und sich von dem schwarzen, mit Sternen besäten Nachthimmel abhebt. Auf der Erde herrscht Dunkel; die grossartigen Wächterfiguren sind nur von Reflexlicht erhellt.

In die Sphäre des Wunderbaren führt ferner die „Versuchung des heiligen Antonius“, jene viel dargestellte Szene, bei der die Grundelemente immer die gleichen sind. Grünewald schöpft auch hier aus eigenen Quellen. Der zu Boden geworfene Heilige wird von dem dicht gedrängten Heer der Unholde bedrängt; Zwitter, aus allerhand Tierbildungen zusammengesetzt, die sich nicht als die mehr lächerlichen und komischen Tröpfe geben, wie man sie auf altdeutschen Bildern zu sehen gewohnt ist, sondern deren Wirkung durch den Einschlag des Dämonischen bestimmt wird. Auf die Gesichter dieser Monstra hat Grünewald seine physiognomischen Erfahrungen übertragen und ihnen dadurch eine besondere Art von unheimlicher Lebendigkeit verliehen. Man glaubt ihnen allerhand menschliche Anzüglichkeiten und Laster ablesen zu können. Als Kulminationspunkt gleichsam des Schauerlichen hockt links im Vordergrund die Figur des Syphilis- oder Leprakranken, am ganzen Leib von Beulen bedeckt, die ein Stück bresthaften menschlichen Elends dem Teufelsspuk beimischt, was den Eindruck des Unheimlichen erhöht. Das Wunderbare vollzieht sich unter höchst bizarren und grotesken Formen, wie sie der Ausdrucksweise dieser künstlerischen Natur eigentümlich sind. Durch die Verbindung des „mysteriosum“ und „tremendum“ wird hier wie bei den „Kreuzigungen“ der Versuch gemacht, die religiöse Phantasie anzuregen.

Auch wo die Darstellung mit scholastisch-dogmatischen und symbolischen Zuthaten angefüllt ist,

Digitized by Google

wie bei der „Geburt Christi", weiss Grünewald dem Ganzen einen mysteriösen Charakter zu wahren. Es ist ja immer Aufgabe eines grossen Künstlers, wenn ihm ein theologisch lehrhafter Stoff zur Bearbeitung gegeben wird, den rational gehaltenen Stoff in ein irrationales inneres Erlebnis umzuwandeln, das Gefühlsmässige herauszuschälen und der Anschauung zugänglich zu machen. Öffnete sich das erste Isenheimer Flügelpaar mit der erschütternd grausigen Kreuzigung, so bot sich dem Blick die jubelnde Feierpracht der Ankunft des Herrn. In ein Ensemble von bunter rauschhafter Wirkung ist das Wunder der Menschwerdung zusammengefasst.

Grünewald, der alle seine Kräfte spielen liess, um sich dem Wunderbaren zu nähern, verwendete auch als erster unter den Deutschen die Farbe als koloristisches Ausdrucksmittel für diese Aufgabe. Das Mysterium des Religiösen interpretierte er durch das Mysterium der Farbe. Wie bestimmend der Einschlag des Mysteriösen in seiner kirchlichen Kunst ist, lässt sich besonders deutlich empfinden bei einem Vergleich mit Dürer, bei dem dieser Zug nur wenig ausgebildet ist. Man braucht bloss an sein Allerheiligenbild zu denken, das sich neben Grünewalds phantastischen Eingebungen wie ein kühler Rechenschaftsbericht ausnimmt. Es ist auch kein Zufall, dass dieser der erste deutsche Meister ist, der himmlische Erscheinungen in den Lüften in spezifisch koloristischer Weise behandelte, indem er ihnen durch eine aufgelöste Wiedergabe und malerisch-andeutende Technik, so dass sie in der Atmosphäre gleichsam zu zerfliessen scheinen, einen visionären Charakter zu verleihen suchte. Die Häufigkeit solcher Darstellungen lässt darauf schliessen, wie sehr ihn das Problem fesselte.

Haben wir uns klar gemacht, mit welcher Intensität Grünewald auf das Mysteriöse ausgeht, und sehen wir, mit welcher Überschwänglichkeit sich seine Ausdrucksweise in Höhen und Tiefen, in Jubel und Schrecken stürzt, so werden wir die Werke wohl als Bekenntnisse einer mystisch gestimmten Seele hinnehmen dürfen; nicht als ob wir sagen wollten, er sei ein praktizierender Mystiker gewesen, aber er gab sich mit seiner Kunst doch wohl besonders intensiv an das mystische Teil des Christlich-Religiösen hin. Es liegt im Wesen der Mystik, dass sie sich mehr dem Ahnungsvollen als dem Begrifflichen zuwendet, dass sie das Gefühlsmässige vor dem Verstandesmässigen bevorzugt. Ihr Streben ist, die Grenzen zwischen dem Diesseits und dem Jenseits zu nähern, bis sie ineinanderfliessen. Den Weg, der dahin führt, bahnt sich die Seele durch Hingebung, Hochgestimmtheit, Enthusiasmus. Wenn es möglich ist, innere Erlebnisse durch adäquate Anschauungswerte nacherlebbar zu machen, so täuschen wir uns vielleicht nicht, wenn wir in Grünewalds Kunst an manchen Stellen das Hindurchzittern eines mystischen Orgiasmus zu verspüren meinen.

Mystik und Romantik stehen in einem engen Konnex miteinander und entfliessen derselben Gefühlssphäre. Die Phantasie, die, dem Religiösen und Übersinnlichen zugewendet, mystisch erscheint, giebt sich in ihren Beziehungen zu Welt und Natur romantisch. Die romantische Betrachtung nimmt die Welt als etwas Fliessendes. Sie folgt dem Trieb alles mit Gefühl und Stimmung zu durchsetzen. Der Romantiker projiziert das dem Poetisch-Wunderbaren zugewendete Gefühlsleben seiner Innerlichkeit in die Aussenwelt und sieht von der Natur das Bild dieser Innerlichkeit zurückgespiegelt. So wird ihm die Natur zu einem beseelten Kosmos. Grünewalds romantische Veranlagung zeigt sich deutlich in seinem Verhältnis zur Landschaft. Nicht nur dass er sie in spezifischem Sinne romantisiert, indem er den Faktoren, welche die Assoziationen des Wunderbar-und Märchenhaft-Romantischen begünstigen, besondere Beachtung schenkt, er lässt auch den Ton, der in der Figurenkomposition angeschlagen wird, in dem landschaftlichen Schauplatz mit- und weiterklingen. Bei den „Kreuzigungen" trägt dieser dazu bei, den düster-unheimlichen Charakter des menschlichen Vorgangs zu begleiten und zu vertiefen. Die Szenerie auf dem Bilde der beiden heiligen Einsiedler des Isenheimer Altars, die nach der Legende die Thebaische Wüste vorstellen sollte, weist alle die Züge auf, die durch deutschen Märchengeist eine poetische Färbung erhalten haben: Waldmotive, knorrig verschlungenes Gezweig, mit Moosen und hängenden Flechten überwuchert, eine Quelle von Blumen umrandet, ein seltsames Felsentor, vor dem ein Hirsch auf einer Wiese äst und das einen Durchblick gewährt auf ein liebliches, von einem Bach durchschlängeltes Tal, in der Ferne zackig in die Lüfte ragende blaue Berge; nur eine Palme deutet an, dass das Ereignis im Orient zu denken ist. Traulich und schwermütig, vielfältig, kraus, bizarr und träumerisch, das ist das Bild, wie es aus Grünewalds Naturphantasie entspringt. Er ist einer der Entdecker der romantischen Landschaft.

(Schluss folgt.)

Digitized by Google

KÖLNISCHER MEISTER UM 1500, DIE ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

ERWERBUNGEN DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE
SEIT 1914

VON

EDUARD PLIETZSCH

Künstler erheben manchmal gegen die in den Museen übliche Aufstellung der Werke nach Schulen und Epochen Einwände. Sie finden Privatsammlungen, in denen Gemälde nach dekorativen Gesichtspunkten durcheinanderhängen, anregender und kurzweiliger. Gegen diese Forderung liessen sich mehrere stichhaltige Gründe anführen; dass aber ein zufälliges Durcheinander guter Werke in der That einmal ganz anregend und aufschlussreich sein kann, beweist die Ausstellung der wichtigsten Gemäldeerwerbungen im Tiziansaale des Kaiser-Friedrich-Museums. Sie enthält deutsche, italienische und niederländische Werke aus fünf Jahrhunderten. Fast jedes der hier gezeigten Objekte hat ein so persönliches und stilreines Gepräge, dass es als in sich abgeschlossenes Werk neben Schöpfungen anderer, gleich starker Individualitäten restlos besteht. Das „Kircheninterieur" von Emanuel de Witte behauptet sich zwischen einer Skizze van Dycks und einem Altarflügel Lorenzo Venezianos ebenso, wie eine Landschaft von Jan Siberechts die nächste Nachbarschaft einer Burgkmairschen „Heiligen Familie" und des grossen Gemäldes „Die Venus mit dem Orgelspieler" von Tizian verträgt.

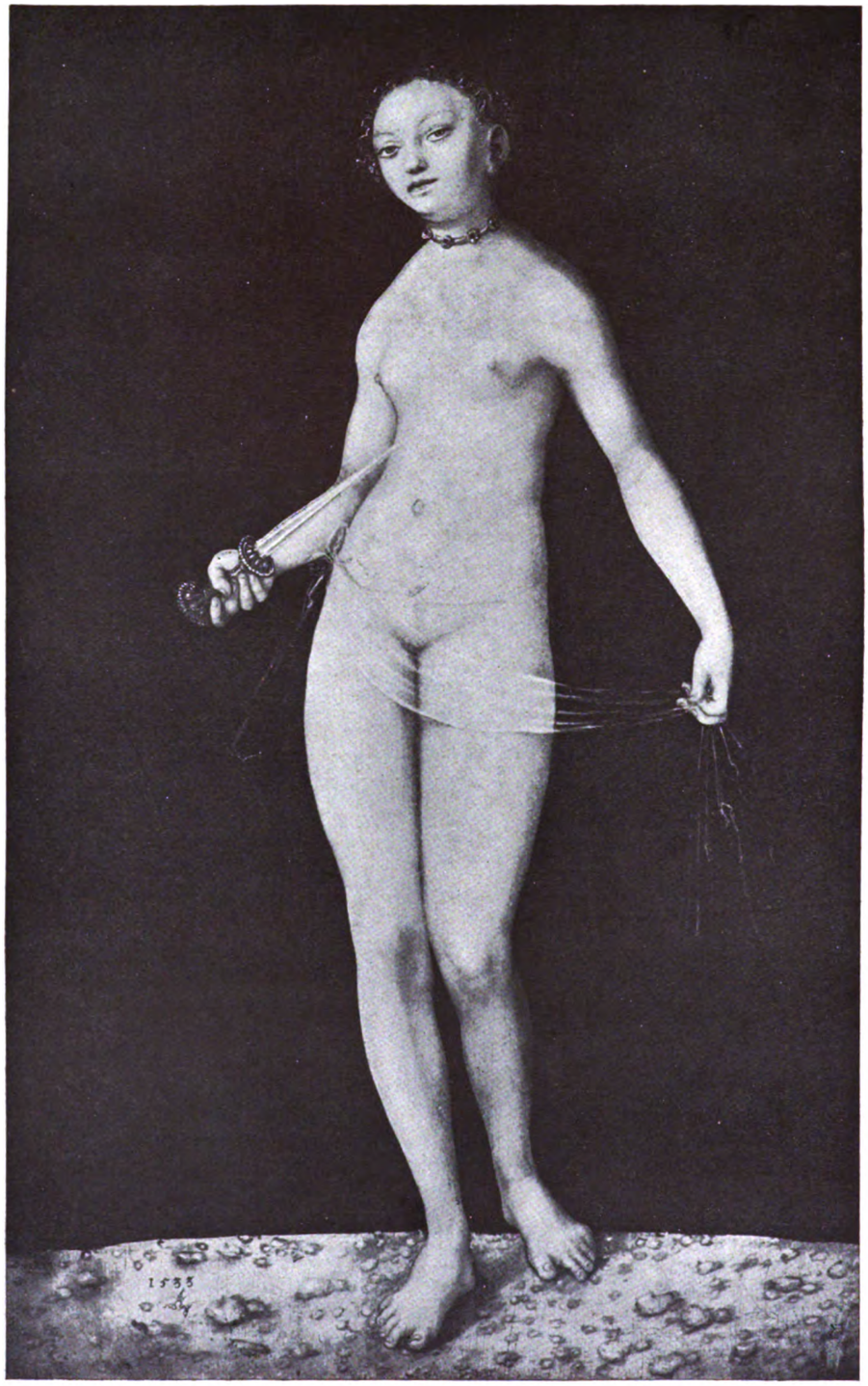
Die weit ausladende Komposition, die repräsentative Haltung lassen das Bild Tizians als das Hauptwerk der kleinen Ausstellung erscheinen, als das es auch der Bedeutung und dem Werte nach zu gelten hat (Abb.) Das Bild tauchte aus völliger Verborgenheit vor etwa fünf Jahren im österreichischen Kunsthandel auf. Die Komposition war bereits bekannt. Zwei engverwandte, auf Tizian zurückgehende Gemälde, von denen das eine immer als Schulwerk galt, befinden sich im Prado.*) Da auf allen drei Exemplaren der Orgelspieler andere

* Vrgl. Bode, „Amtliche Berichte", XXXIX, 93.

Digitized by Google

VAN DYCK (?), DAS ABLADEN DER JAGDBEUTE
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Digitized by Google



LUKAS CRANACH, LUKRETIA
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Digitized by Google

Züge trägt, wurde die Vermutung geäussert, dass der geistige Akzent der Komposition gar nicht auf der konventionell aufgefassten Venus, sondern auf dem Manne liege. Man hätte dann in den Bildern Porträts venezianischer Kavaliere zu sehen, die sich mit einer als Göttin der Schönheit gekennzeichneten Geliebten darstellen liessen. Dieser Auffassung würde das Berliner Exemplar nicht widersprechen. Der Orgelspieler hat charakteristische Porträtzüge, ohne dass es bisher gelungen wäre, ihn mit einer bekannten Persönlichkeit überzeugend zu identifizieren; an seiner Gestalt lässt der Maler seine Mittel zu höchster Schönheit zusammenwirken. Das Kostüm ist breit und frei wie Spätwerke Rembrandts ausgeführt, an die auch die Zusammenstellung des funkelnden goldenen Dolchgriffes mit rotbraunem Samt und Goldbrokat erinnert. Das wollige Fell des Hundes, die unteren Partien der dunkelroten, grüngefütterten Decke über den weissen Betten, die Gestalt des Mannes lassen an der grosszügigen und energischen Pinselführung deutlich die „Handschrift" Tizians erkennen. Die geistreich ausgeführte, weich und verrieben behandelte Landschaft, die farbig in grauen, schwermütigen Wolken und in dem tiefen Blau der fernen Berge ausklingt, erinnert an die Landschaft im Hintergrunde des gegen 1550 geschaffenen Casseler Aquaviva-Porträts. Auch unser Bild muss um 1550 entstanden sein. Da in der Berliner Galerie dieser oberitalienische Bildtyp noch nicht vertreten war, so rundet das Gemälde nicht nur den Besitz an Werken Tizians aufs glücklichste ab.

Zwei schmale Altarflügel mit stehenden Heiligen von Lorenzo Veneziano, die auf einer Auktion bei Lepke vorkamen und sich als zugehörige Teile zu zwei vor zwölf Jahren aus dem englischen Kunsthandel erworbenen Flügeln erwiesen, und ein malerisches, schwungvoll und kräftig heruntergemaltes Selbstporträt Piazzettas schliessen sich als die belangreichsten neuerworbenen italienischen Gemälde an.

BÖHMISCHER MEISTER UM 1360, KREUZIGUNG
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Aus der Sammlung von Kaufmann stammt die um 1360 entstandene böhmische „Kreuzigung Christi" (Abb). Ganz abgesehen vom künstlerischen Wert ist das Bild für Berlin insofern wichtig, als demselben Meister von Hohenfurt die sogenannte Glatzer Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums zugeschrieben wird. Neben dem grossen feierlichen Madonnenbild mit dem lichten und zarten schmückenden Beiwerk giebt die kleine, stark farbige und pathetische „Kreuzigung" ein ergänzendes Beispiel von der Kunst des Hauptmeisters der frühböhmischen Schule.

Von jenem kölnischen Meister, der den Hochaltar des Aachener Münsters malte, rührt eine bunte und reiche Tafel mit der „Anbetung der heiligen drei Könige" her, die aus Mainzer Privatbesitz stammt. (Abb.*) Das grosse Bild ist mit einer Fülle krauser Einzelheiten überladen; es erfreut durch nette Einfälle und scharf beobachtete Einzelzüge und bildet mit den sorgfältig abgemalten Stoffen, Waffen und Geräten eine Fundgrube für den Kenner des Kunstgewerbes. Die Farben stehen ungebrochen hart nebeneinander, ohne dass das Bild unharmonisch wirkte. Es hat den funkelnden Glanz bunter Glasfenster. Vergegenwärtigt man sich vor dem um 1500 entstandenen Bilde die einförmigeren und kraftloseren Arbeiten des

* Max J. Friedländer, „Der Meister des Aachener Altars" („Amtl. Berichte", XXXIII p. 222).

Digitized by Google

tilverwandten Meisters von St. Severin, dann wird man sich der Frische und Erfindungskraft, der urwüchsigen handwerklichen Tüchtigkeit des Malers, der hier am Werke war, erst recht bewusst.

Eine erlesene Kostbarkeit ist die kleine, 1533 entstandene „Lukretia" des älteren Cranach aus der Sammlung Knaus (Abb.) Die schlanke zierliche Gestalt, der Cranach biedere sächsische Züge verliehen hat, hebt sich mit ihren geschwungenen, haarscharfen Umrisslinien kokett von der tiefen Schwärze des Grundes ab. Bei aller Naivität der affektlosen Auffassung zeugt die Gestaltung des sich wiegenden Körpers von höchstem künstlerischen Raffinement. Die Ausführung ist glatt, sauber und fein wie eine Lackarbeit. — Ein Bildnis eines älteren Mannes mit dunkelblondem Lockenhaar und braunem Pelzwerk an der Kappe und am schwarzen Mantel ist eine frühe Arbeit Cranachs. Die untere Partie mit den Händen ist abgeschnitten — man möchte fast sagen: glücklicherweise, denn selbst auf seinen guten frühen Bildnissen geraten Cranach die Hände zumeist flach und ausdruckslos. Für gewöhnlich hat das um 1510 entstandene Gemälde seinen Platz in der Nähe des „Jacob Muffel" und „Hieronymus Holzschuher" zwischen zwei Bildnissen vom jüngeren Holbein. Der gefährlichen Nachbarschaft hält das ein wenig ängstlich und unsicher gezeichnete Werk dank der charaktervollen Herausarbeitung des Antlitzes und der liebevoll eindringenden Schilderung der Details gut stand.

Das gefällige, 1520 entstandene Bildnis eines 29jährigen blonden Mannes von Hans von Kulmbach aus der Sammlung von Kaufmann und eine „Heilige Familie" Hans Burgkmairs wurden gleichfalls als wichtige Erwerbung der Ausstellung eingefügt. Das Werk Burgkmairs ist eine sehr späte Arbeit. Die sich spielerisch rankenden Linien, die selbstgefällige Bravour der Modellierung lassen an Bilder niederländischer Manieristen denken, von deren trockener akademischer Haltung es sich durch saftigere Farben und eine gewisse Wärme des Gefühls unterscheidet.

Eine dem „Meister von Flémalle" nahestehende, um 1440 entstandene niederländische „Madonna auf dem Rasen" ist die dritte Erwerbung aus der Sammlung von Kaufmann. Der breite, machtvolle Schwung der Mantelfalten verleiht dem kleinen Bilde eine Grösse, die bei den zahlreichen anderen Darstellungen des lieblichen Motivs kaum wieder zu finden ist.

Aus der Sammlung Michel-Mainz stammt eine meisterhafte vlämische Skizze, die das Abladen der Jagdbeute darstellt. Von der bewegten Komposition, deren wesentliche Züge mit ein paar flüchtig andeutenden Strichen bereits entschiedene Form angenommen haben, übermittelt die Abbildung eine zutreffende Vorstellung. Der heftige Auftrag der Farbe ist so dünn, dass stellenweise der Holzgrund durchkommt; nur die toten Tiere im Vordergrunde sind fester umrissen und eingehender behandelt. Auch in farbiger Beziehung ist der Entwurf noch nicht über den ersten genialen Einfall hinausgediehen; die farbige Haltung wird allein vom Lackrot an der Jacke eines Stallknechtes bestimmt. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird der lebensprühende Entwurf auf van Dyck zurückzuführen sein, der ihn in jener frühen Zeit geschaffen haben müsste, als er noch mit Rubens zusammenarbeitete.

Von dem Antwerpener Jan Siberechts, der 1627 geboren wurde und am Beginne des achtzehnten Jahrhunderts in England starb, gelangte die „Landschaft mit einer Furt" in die Galerie. Das pedantisch durchgezeichnete Bild schildert eine mit einem tiefblauen Rock bekleidete Frau, die durch seichtes Wasser watet und Vieh vor sich hertreibt. Im Hintergrunde weidet Vieh unter Bäumen, die im duftigen blaugrünen Ton des Laubes an Gemälde Corots erinnern. Das schöne und für den Künstler sehr bezeichnende Bild wird dazu beitragen, die Kunst des Siberechts, dessen schlichte und stille Art eher holländisch als vlämisch anmutet, auch bei uns populärer zu machen. In ausserdeutschen Museen und Privatsammlungen begegnet man seinen Werken häufiger, in Deutschland konnte man ihn bisher nur in den Galerien von Hannover und München kennen lernen.

Das helle „Kircheninterieur" von Emanuel de Witte ist eine frühe, von seinen späten effektvollen und düsteren Architekturstücken abweichende Arbeit. (Abb.) Infolge der spärlich gegliederten Mauerflächen und des geometrisch gemusterten Bodens wirkt das Gemälde auf den ersten Blick ein wenig einförmig. Versenkt man sich länger in die Betrachtung des Bildes, dann enthüllt es den Reichtum und die Feinheiten der vielfältigen Erscheinungen des Lichtes in überraschender Weise. Über den schwarzen Fliesen des scharf und streng gegliederten Bodens erhebt sich licht und luftig der hohe Raum, der von warmem goldgelben Sonnenlicht durchwogt wird. Im Hintergrunde rieseln hauchzarte Strahlen schräg herab; an den Ornamenten des Tonnengewölbes, am goldenen Orgelgehäuse und auf dem blanken Boden leuchtet der Widerschein der Sonne bald schwächer, bald stärker auf. Die überzeugende Darstellung der architektonischen Verhältnisse, die keine nennenswerte Unklarheit aufweist, und die Schilderung des Lichtes, dessen wechselvolles Spiel den Eindruck erweckt, als sei es der Wirklichkeit abgelauscht, sind umso bewunderungswürdiger, als der Raum eine freie Schöpfung der Phantasie ist. Eine Replik des Bildes befindet sich im Schweriner Museum; das Berliner Exemplar ist voll signiert.

Digitized by Google

EMANUEL DE WITTE, KIRCHENINTERIEUR
NEUERWERBUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Digitized by Google

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Der Oberlichtsaal bei *Paul Cassirer* war angefüllt mit Bildern von Ludwig Meidner, die an den Wänden einen Höllenspektakel machten. In der Erinnerung wirkt aber weder die Farbe noch die Form lebendig nach. Was nachwirkt, ist schliesslich etwas Menschliches. Künstlerisch realisiert ist dieses Menschliche nicht, oder doch nur in einigen Punkten. Auch verstimmt es, weil es sich zu sehr ohne Scham vordrängt, allerhand lauten Unfug verübt und sich um zehn Jahre jünger gebärdet als es sein dürfte. Aber schliesslich hat es doch etwas Ergreifendes, einer gequälten Seele zuzusehen, die mit allen Mitteln den Sieg will. Psychologisch ist hierdurch der heftige Manierismus der Meidnerschen Form erklärt. Es ist ein Monumentalmanierismus, der etwa zu dem Schweizer Urs Graf, oder zu einigen Meistern der sogenannten Donauschule hinüberweist. Meidners rastlose Form ist ein gotisches Barock, sie ist wie das Ergebnis geistiger Detonationen; aber sie wirkt trotzdem nicht eben tief, sie ist etwas obenhin leidenschaftlich, ist oft nur ein Ergebnis der Selbstberauschung. Und die Farbe, so inbrünstig sie gemeint ist, schmeckt stark nach der Palette und beruht auf etwas wohlfeilen Komplementäreffekten. Im Gedächtnis bleibt vor allem der Ausdruck einiger Bildnisse; wesentlich ist die Empfindung, womit die vom Lebensleid, von dunklen, schlimmen Instinkten modellierten und deformierten Antlitze gequälter Menschen dargestellt sind. Das Reifste, das am meisten Überzeugende sind einige Bildniszeichnungen. Sie erheben sich hier und da bis zum ausdrucksvoll Schönen. In ihnen ist das Eitle überwunden, wogegen die Bilder mehr oder weniger von einer gewissen Thersiteseitelkeit um das gebracht werden, was Meidner als Schriftsteller doch so sehr betont: um Unbefangenheit, Einfalt der Anschauung und wahre Keuschheit. Meidner wird zweifellos als Künstler in dem Maasse an Bedeutung gewinnen, wie er es lernt sein bedingtes Ich weniger wichtig zu nehmen. Das von ihm selbst geschriebene Katalogvorwort ist peinlich zu lesen. Meidner sagt: „Aber heute bin ich sehr verwirrt, beschämt und gedemütigt, da ich euch hinaustrug auf eine offene Tribüne, ihr Genossen der Leidenschaft und des Grams.“ Ja, warum thut er es dann? Was soll diese falsche Geste? Mit seinem ganzen Wesen sehnt Meidner sich doch nach der Öffentlichkeit. Er thut anachoretenhaft. Aber: „ach, wie geern mag uns Kat Fisch!“

K. Sch.

* * *

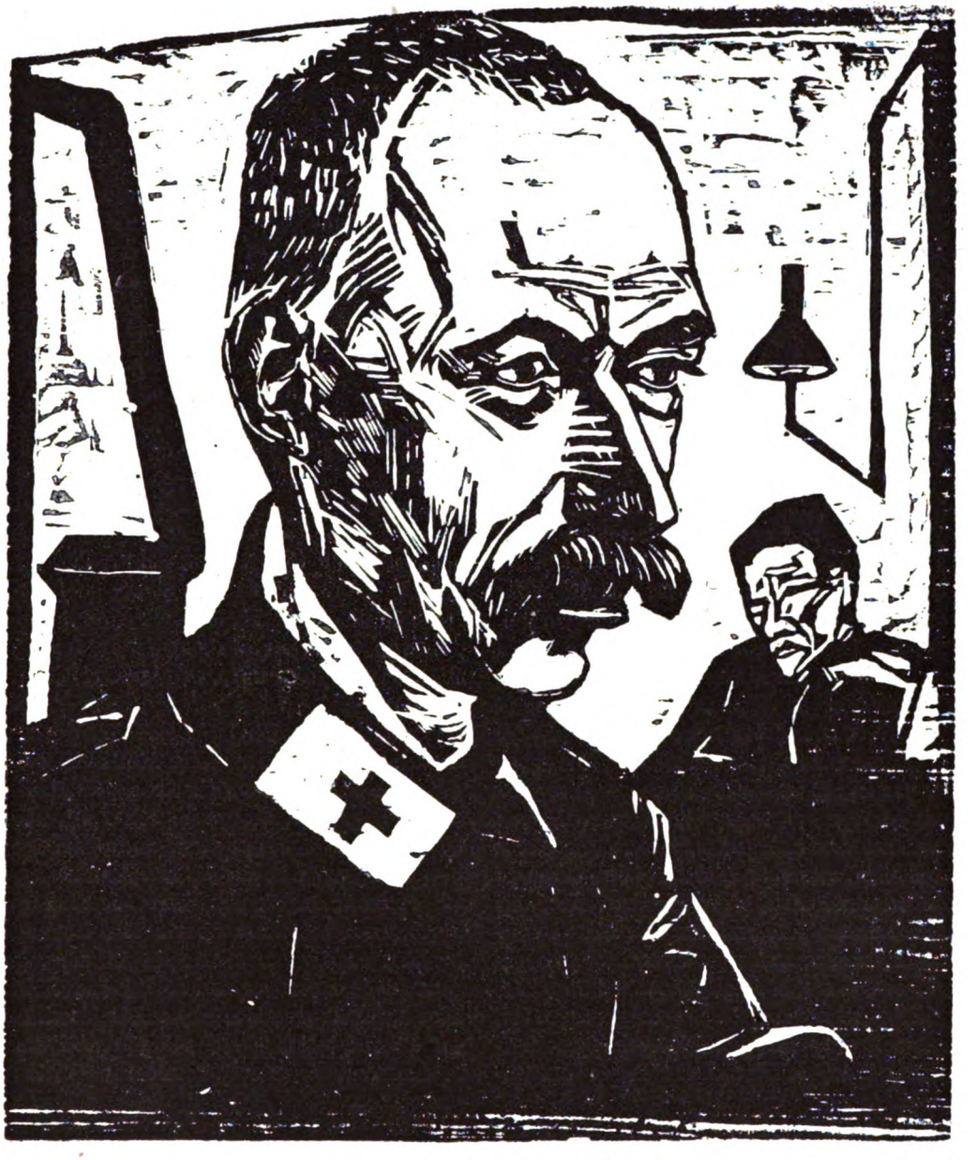
GUSTAV KLIMT †

Die Hauptstadt Österreichs hat mit Klimt nicht einen ihrer besten Maler verloren, sondern recht eigentlich den Maler des neuen Wien. Er repräsentierte dort die neue Zeit in der Malerei, wie Joseph Hoffmann es als Architekt und Kunstgewerbler repräsentiert. Wenn wir also konstatieren, dass der Tod Klimts uns im Reich ein unverwindbarer Verlust nicht ist und nicht sein kann, so ist damit zugleich gesagt, dass das Wiener Kunstempfinden der Auffassung dessen, was man in Berlin, im westlichen Deutschland oder selbst in München für Kunst hält, ziemlich fremd gegenübersteht. Wir wissen im Reich die seltenen Qualitäten Klimts zu schätzen: sein handwerklich gut fundiertes Ästhetentum, seine mit reichen kunstgewerblichen Wirkungen spielende Anmut, seine damenhafte Zartheit und Eleganz des Vortrags, seine Phantasie, eine Fläche geschmackvoll zu füllen und eine verblüffende Kreuzung von Dessin und malerischer Bildwirkung herzustellen: aber der Wert dieser Kunst spricht nur zu unserer Einsicht, nicht zum Instinkt; die Atmosphäre, worin sie heranwuchs und heimisch war, ist uns zu dünn, die Formensprache ist uns zu sehr ein gesellschaftliches Gelispel, der ganze Interessenkreis ist uns zu künstlich. Es ist uns unmöglich, in Klimt einen grossen Neuerer zu sehen; wir sehen in ihm vielmehr den legitimen Nachkommen des karnevalseligen Dekorateurs Makart und wir — halten Makart für den Stärkeren. Klimt hat sich offenbar mehr zugemutet, als er leisten konnte. Er war von Natur ein reizendes Walzertemperament und wo in seinen Werken dieser Rhythmus durchbricht, da nimmt er ohne weiteres gefangen. Er hatte aber den Ehrgeiz ein Symphoniker zu sein, er huldigte einem Klingerschen Tiefsinn, wo seine Natur heiteres Spiel forderte, und der präraffaelitische Einschlag in seiner Form verführte ihn zu einer ihm nicht gemässen Feierlichkeit.

Sei dem aber wie ihm wolle: in seinen Bildern und Zeichnungen ist das neue Wien. Selbst die jüngsten Wiener, so weit ihr Ehrgeiz auch Klimts Ziele überflügelt, werden nie ganz von ihm loskommen. Nicht von seinem Geist und nicht von seiner Handschrift.

K. Sch.

Digitized by Google



ERICH HECKEL, BILDNIS. HOLZSCHNITT, 1915

DRESDEN

In der Galerie *Ernst Arnold* ist eine ausgezeichnete Sonderausstellung zur Ehrung des kürzlich gestorbenen Wilhelm Trübner eröffnet worden. Es werden achtundzwanzig Bilder Trübners gezeigt, deren Entstehung in die Jahre 1872 bis 1913 fällt und die somit einen guten Überblick des ganzen Lebenswerkes geben. Daneben sind einige Arbeiten der wichtigsten Arbeitsgenossen: W. Leibl, Hans Thoma und Karl Schuch ausgestellt.

✲

MÜNCHEN

In der *Modernen Galerie (Thannhauser)* war eine Ausstellung „Münchens Malerei 1870—1890" bemerkenswert. Sie enthielt manches bedeutende Werk. Zu erwähnen sind Bilder von Leibl, Schuch, Trübner, Habermann, A. v. Keller, Eysen, Duveneck, Helmer, Alt, Diaz, Haider, Uhde, Liebermann u. v. a.

✲

BERLIN

Im Mai wird im *Kunstauktionshaus Lepke* die Sammlung Alter Meister (vor allem Niederländer) von Geh.-Rat Joh. Stumpf-Berlin versteigert.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Arpad Weixlgärtner, August Pettenkofen. Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultur und Unterricht, zwei Bände. Wien 1916, Gerlach und Wiedling.

Dieses grosse zweibändige Werk, das im ersten Teil die ausführliche Biographie Pettenkofens und eine grosse Anzahl von Wiedergaben seiner Bilder, Aquarelle, Lithographien und Zeichnungen, und im zweiten Teil ein genaues Verzeichnis seines Lebenswerkes enthält, gehört in jene Reihe von repräsentativen Veröffentlichungen, die das österreichische Ministerium für Kultus und Unterricht im Laufe der letzten fünfzehn Jahre herausgegeben hat. In der Art, wie sich dieses Ministerium der nationalen Kunst annimmt, ist auf den ersten Blick etwas Vorbildliches; aber es ist bei genauerem Hinsehen auch etwas Bedenkliches darin, weil der Aufwand nicht im Verhältnis zur Sache steht. Grosse Summen sind daran gewandt worden, um monumentale Biographien für Künstler zu schaffen, deren Wuchs zu klein ist für solche ungewöhnliche Ehrung. Ein peinliches Missverhältnis besteht in mehreren Fällen; es verstimmt auch wieder im Falle Pettenkofen. Diesem bescheidenen Talent, dem gute Werke gelungen sind, das sich aber durchweg im Gleichgültigen bewegt hat, wäre eine Biographie von hundert oder hundertfünfzig Druckseiten und eine strenge Auswahl der besten Bilder viel mehr angemessen gewesen. Es ist wunderlich, dass die österreichische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, die ein untaugliches Objekt ist, von Staats wegen über Gebühr gewürdigt wird, und dass die reichsdeutsche Kunst derselben Zeit, die ganz andere Talente aufzuweisen hat, auf die Unternehmungslust von Privatverlegern angewiesen bleibt. Doch scheint dieses letzte das Gesündere zu sein.

In dieser Biographie Pettenkofens ist die Gründlichkeit übertrieben worden, weil viel mehr Seiten gefüllt werden sollten, als in natürlicher Weise gefüllt werden konnten; die Beschreibung geht ins Kleinliche, das Unwesentliche drängt hervor und das Interesse erlahmt. Eine Reihe von Ölbildern sind farbig wiedergegeben. Nun weiss jeder Kunstfreund, dass Ölbilder farbig gar nicht befriedigend reproduziert werden können, dass die Töne stets gefälscht erscheinen. Es ist also eine unkünstlerische Gesinnung an der Arbeit gewesen. Das zeigt sich auch weiterhin, wenn man sieht, wie dem Wiener Kunstgewerbe ein Anteil an der Ausstattung eingeräumt worden ist, der nicht eben zu einer typographischen Veredlung geführt hat. Wen in aller Welt soll das übergenaue Verzeichnis des zweiten Bandes interessieren, ausser einige Sammler und österreichische Galeriedirektoren! Und welcher Kunstfreund ist imstande diesen sich über 300 Folioseiten erstreckenden Text, in dem nirgends ein zündender Gedanke aufblitzt, aufmerksam zu lesen! Es ist um den Fleiss, um die Arbeit und vor allem um die zweifellos sehr hohen Kosten schade. Patriotismus ist auch in der Kunst eine schöne Sache; aber er darf das Qualitätsgefühl nicht trüben. Damit soll nicht gesagt sein, dass der Verfasser seinen Helden in peinlicher Weise überschätzt, er tritt ihm durchaus kritisch gegenüber; aber es nur so lange bei einem Maler der mittleren Linie auszuhalten, ihm solchen Aufwand zu widmen, ist Mangel an Qualitätsgefühl. Der Umfang des ersten Bandes allein würde genügen, um die ganze Wiener Malerei des neunzehnten Jahrhunderts erschöpfend — im wesentlichen erschöpfend — darzustellen. Es kann und soll nicht verhehlt werden, dass ein Partikularismus, wie er mit stiller Absichtlichkeit, in diesen Monumentalbiographien getrieben wird, das Gesamtbild der deutschen Kunst zu verzerren geeignet ist. In der Kunst giebt es nicht Politik; künstlerisch ist Österreich eine deutsche Provinz, gehört Wien neben andere deutsche Kunstzentren, wie München, Düsseldorf, Berlin oder Dresden. Es ist nicht gut, wenn Wien sich isoliert und thut, als gäbe es eine selbstherrliche österreichische Malerei. Die Dinge liegen so, dass noch heute eine kleine Kunstbibliothek willkommen wäre, worin in Einzelbänden die besten österreichischen Maler behandelt werden; diese anspruchsvollen Riesenbände aber sind grundsätzlich abzulehnen. Es muss immer alles hübsch zueinander im Verhältnis stehen. Alle die Achtung, die man dem guten Willen und der rein technischen Leistung gegenüber empfindet, verhindert es nicht, dass einem Goethes gröblicher Spruch beim Durchblättern dieser Biographie in den Sinn kommt: „Getretener Quark wird breit, nicht stark."

Karl Scheffler.

✡

Georg Büchner, Dantons Tod. Mit Steindrucken von Walo von May. Dritter Dreiangeldruck.

Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. Mit Steinzeichnungen von Bruno Goldschmitt. Vierter Dreiangeldruck.

E. T. A. Hoffmann, Der Sandmann, mit Steinzeichnungen von G. Königer.

Friedrich Gerstäcker, Herrn Mahlhubers Reiseabenteuer, mit Urzinkzeichnungen von Emil Preetorius. Fünfter Dreiangeldruck.

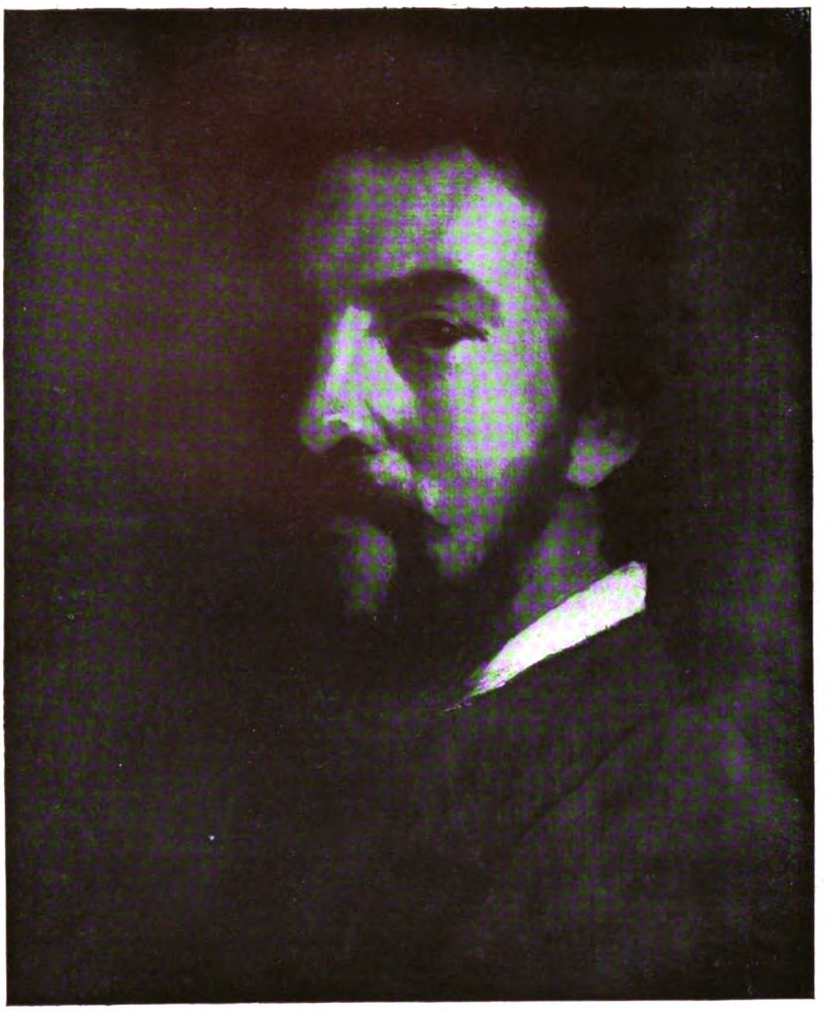
Alle vier im Verlag von Hans von Weber, München. Von diesen neuen Dreiangel-Drucken lässt sich nicht soviel Gutes sagen wie von den im Dezember 1916 besprochenen. Das Typographische ist wieder ausgezeichnet, aber die Illustrationen sind mehr oder weniger

Digitized by Google

unzulänglich. Der schwierige Revolutionsstoff Büchners ist nicht bewältigt. Die genialische Skizzistik kann über den Mangel an Gestaltungskraft nicht hinwegtäuschen. Die Lithographien zum Kohlhaas sind geradezu schlecht. Sie sehen aus wie derbe Holzschnitte. Der Zeichner hat geglaubt, zu dem lapidaren Stil Kleists gehöre die grobe Linie. Der Effekt ist aber nur, dass man beim Lesen desillusioniert wird. Er hat die herrliche Erzählung ohne künstlerische Phantasie gelesen und etwas zustande gebracht, das einem Bibliophilen von Geschmack Unbehagen verursacht. Die Lithographien zum „Sandmann" sind etwas besser; aber auch dort ist die Freiheit nur ein Schein. Es verbirgt sich dahinter ein Mangel an Können.

Fein und künstlerisch geistreich sind, wie immer, die mit der Hand kolorierten Zeichnungen von Preetorius, doch neigen sie einer gewissen Manier zu. Die ironische Romantik hat Züge der Selbstnachahmung.

Das Illustrieren wird in letzter Zeit übertrieben. Die Verleger sollten in jedem Fall vom Künstler aus denken, sollten fragen, was ihm liegt und nicht Zeichnern, die nur thun als ob sie Persönlichkeiten wären, die klassischen deutschen Erzählungen anvertrauen. Karl Scheffler.



GUSTAV COURBET, BILDNIS DES KOMPONISTEN BIZET
SAMMLUNG GEORG SCHWARZ

✲

Theodor Fischer: für die deutsche Baukunst. Flugschriften des Münchener Bundes, zweites Heft. Verlag Georg Müller.

Der bekannte Architekt spricht über das Problem der Kunsterziehung aus seiner Erfahrung, aus der praktischen Kenntniss aller Verhältnisse heraus mit ebensoviel Ruhe wie Bestimmtheit. Es giebt wenige Äusserungen über dieses viel diskutierte Thema, die auf wenigen Seiten so viel Wesentliches sagen. Jedes Wort Fischers ist überzeugend, jede Beweisführung einleuchtend. Als Ergänzung der neulich in diesen Blättern besprochenen Sammelschrift Waldemars von Seidlitz, aber auch als selbständiger Beitrag zum Kunsterziehungsproblem ist die Arbeit von ungemeinem Wert. Karl Scheffler.

✲

Rembrandts sämtliche Radierungen, in getreuen Nachbildungen herausgegeben mit einer Einleitung von Jaro Springer. Zweiter Band. München, Holbein-Verlag. Der im Kriege gefallene Assistent des Berliner Kupferstichkabinetts hat uns mit dieser Sammlung der Radierungen Rembrandts ein ebenso schönes Werk hinterlassen, wie mit seiner Dürerausgabe. Sein Text liegt noch nicht vor, da der Verlag aus technischen Gründen zuerst den zweiten Band herausgebracht hat, der die Radierungen von 1633—1644 umfasst. Doch verrät der ganze Charakter der Publikation auch in diesem Bande schon die Sorgfalt des genauesten Kenners. Auch die Leistung des Verlages ist, vor

Digitized by Google

allem in Anbetracht der schwierigen Zeitverhältnisse, als ausserordentlich zu bezeichnen. Die Radierungen Rembrandts werden in der Originalgrösse dargeboten. Die Art der Reproduktion ist ein Kupferdruck, der die Originale mit grosser Treue wiedergiebt, so dass nicht nur der Kunstliebhaber auf seine Kosten kommt, sondern auch der, der die Blätter zu Studienzwecken in die Hand nimmt. Das Werk wird, wenn es vollendet ist, wahrhaft monumentalen Charakter haben. Er spricht für die Kultur des deutschen Kunstbedürfnisses, dass solch ein Werk geplant und durchgeführt werden konnte. In einem Haus, in dem Dürers Stiche und Rembrandts Radierungen Heimatrecht haben, müssen wahre Bildung und echte Liebe zur Kunst lebendig sein. Und eine Zeit, die in so vornehmer Weise Rembrandt popularisiert, muss reich sein an edlem Ehrgeiz. Neben allem anderen aber können wir, wie gesagt, dieses Werk, dessen erster und dritter Band hoffentlich bald folgen, als das schönste Denkmal ansprechen, das der für sein Land Gefallene sich selber errichtet hat. Karl Scheffler.

*

Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien. Im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Generalgouvernements in Belgien herausgegeben von Paul Clemen und Cornelius Gurlitt. 1916. Der Zirkel. Architekturverlag Berlin.

Der stattliche Folioband mit 272 Textabbildungen und 29 Tafeln ist ebensowohl ein Zeugnis deutscher kunsthistorischer Tüchtigkeit wie der konservierenden Sorge der deutschen Behörde in Belgien. Es ist imponierend, mit welcher Gründlichkeit diese Arbeit mitten im Kriege geleistet worden ist und wie den exzeptionellen äusseren Umständen eine Bereicherung unserer Kenntnis vom Wesen der Cistercienserbauten abgewonnen worden ist. Die Arbeit ist so eingeteilt worden, dass Paul Clemen die allgemein orientierende Einleitung geschrieben und die Quellen studiert hat, bei Cornelius Gurlitt lag die Oberleitung der Aufnahmen, der Baubeschreibungen und -Untersuchungen, die Bearbeitung der Einzelaufgaben lag in der Hand früherer Schüler der Königlich Sächsischen Technischen Hochschule in Dresden: die Abtei Orval hat Eduard Fucker, die Abtei Villers Willi Zschaler und die Abtei Andel Edwin Kronn bearbeitet; die Anregung zu der gesamten Arbeit geht auf den kaiserlichen Generalgouverneur Freiherrn von Bissing zurück. Alle diese Persönlichkeiten haben in mustergültiger Weise zusammengearbeitet und der Verlag hat dem Buch soviel Sorgfalt gewidmet, dass das Ergebnis eine Leistung ist, die über den Krieg hinaus für die Kunstwissenschaft dauernd Wert behalten wird. Ja, sie wird nach dem Krieg erst recht ihren übernationalen Zweck erfüllen. Das Buch ist das schönste Denkmal einer gut benutzten Gelegenheit, das man sich denken kann. Es soll der Zukunft vorbehalten bleiben, dass an dieser Stelle über den wissenschaftlichen Wert der Untersuchungen und Feststellungen noch einmal von einem Fachmann berichtet wird; für diesmal möge die Anzeige genügen und der Hinweis auf die Ethik des Unternehmens. Während französische und englische Gelehrte von Ruf ihre Geisteskräfte benutzen, um den Nachweis zu führen, eine deutsche Kunst habe es nie eigentlich gegeben, bemächtigen sich deutsche Gelehrte und Künstler der neuen Gegenstände im Feindesland mit einer idealen Sachlichkeit. Sie erweisen durch die That das Recht jener Forderung, die Wissenschaft solle voraussetzungslos sein. Sie fragen nicht, ob diese Reste der Cistercienserbauten germanisch oder französisch seien, sondern sie forschen, was sie für die Geschichte der Ordensbauten bedeuten, sie geben sich dem Geiste der Geschichte mit absoluter Sachlichkeit hin. Während wenige Meilen weiter die Kanonen dröhnen und der Völkerhass das Wort hat, dienen deutsche Geistesarbeiter dem, was der Menschheit zugute kommt. Karl Scheffler.

*

Albrecht Dürer von Emil Waldmann. Erster Band: Dürers Leben, mit 80 Vollbildern nach Gemälden; zweiter Band: Dürers geistige Wesensart, mit 80 Vollbildern nach Stichen und Holzschnitten. Im Insel-Verlag 1916 und 1917.

Diese Arbeit über Dürer ist auf drei Bände berechnet. Der dritte Band soll Dürers Stil behandeln und eine Anzahl von Zeichnungen wiedergeben. Die Absicht ist, nach den Worten des Verfassers, „ein einfaches und schlichtes Buch über Dürer für heutige Bedürfnisse zu schreiben, mit klarer Trennung der Lebensgeschichte und der Kunstbetrachtung.“ Wenn die bescheidenen Worte „einfach und schlicht“ im Sinne von klar und sicher verstanden werden, so ist die Absicht schon jetzt als geglückt zu bezeichnen. Es ist Waldmann ein knappes Werk über Dürer gelungen, in dem alle Forschungsergebnisse der Zeit enthalten sind und das doch beim Leser kein gelehrtes Spezialwissen voraussetzt. Das Kunsthistorische ist so vollständig verarbeitet, dass von ihm nur wie zwischen den Zeilen die Rede ist und dass es sich nirgends vor das schön Menschliche der grossen Künstlergestalt drängt. Vor allem der erste Band, in dem auf achtzig Seiten Dürers Leben erzählt ist, kann als ein Muster seiner Art gelten. Alle bekannten Daten sind berücksichtigt, aber unaufhaltsam sieht der Leser dieses bedeutende Leben sich entwickeln und vollenden, die Biographie wird zur Erzählung und die Erzählung fast zum Lebensroman. Die knappe Art ein Leben aufzurollen, hat etwas Suggestives; selbst wer, bei aller Ehrfurcht und voller Einsicht in das Geniale der Persönlichkeit, eine gewisse Antipathie Dürer gegenüber empfindet (wie der Rezensent) wird von der gedrängten Kraft der Darstellung fortgerissen

Digitized by Google

und beim Lesen mit hoher Sympathie für Dürer erfüllt. Es lässt sich das Buch Waldmanns mit einer Arbeit über Dürer, wie die von Wölfflin, gar nicht vergleichen, weil beide Darstellungen etwas ganz Verschiedenes wollen. Es wäre aber zu wünschen, dass, wie hier, neben den grundlegenden wissenschaftlichen Arbeiten recht viele Kunstbücher von so edler und konzessionenloser Popularität erscheinen möchten. Denn sie erst machen den Kunstfreund mit den Gegenständen seiner Verehrung wahrhaft vertraut.

Der zweite Band, der von der geistigen Wesensart Dürers handelt ist ebenso wie der erste, auf Klarheit und Deutlichkeit hin angelegt. Wenn der erste aber allein für sich bestehen könnte, so bedarf der zweite Band zur Ergänzung des dritten, der die Stilanalyse geben soll. Man darf gespannt sein, wie Waldmann die Aufgabe des letzten Bandes — die schwierigste — lösen wird.

Der Insel-Verlag hat sich durch diese Veröffentlichung im Kriege ein Verdienst mehr erworben. Ein um so grösseres, als der Preis niedrig ist. Die Abbildungen beider Bände genügen als Anschauungsmaterial. Die technische Herstellung ist so gut, wie sie jetzt immer sein kann. Karl Scheffler.

✲

Max Picard. Expressionistische Bauernmalerei. Mit 24 Lichtdrucktafeln. München, Delphin-Verlag, 1918.

Es giebt nun schon eine ganze Reihe Schriften über moderne Kunst und eine mit ihr in Zusammenhang stehende Literatur über Kunst überhaupt, die besser unter der Rubrik Theosophie ihren Platz fände. Ihr Kennwort ist „das Absolute". Was dieser Begriff im besonderen Falle zu bedeuten hat, entzieht sich der klaren Definition in einer allgemein verständlichen Sprache, da die Autoren das Wort nur mit dunklen Andeutungen zu umgeben pflegen. Entkleidet man es allerdings des mystischen Weihrauches, so bleibt nicht viel mehr als eine Negation, die Negation der natürlichen Gegebenheit, als eines würdigen Gegenstandes künstlerischer Darstellung, wie sie Kandinsky mit einer immerhin erträglichen Logik gefordert hatte. Aus dieser Forderung aber nun umgekehrt die notwendige Unvollkommenheit derjenigen Kunstart, die man als Impressionismus zu bezeichnen pflegt, abzuleiten, ist ein billiges Spiel. Und es ist ebenso wahr wie im Grunde selbstverständlich, dass die Künstler, die man Expressionisten nennt, auf dem Weltbilde des Impressionismus fussen, wenn auch die scholastischen Wortspiele, mit denen Picard den einen Begriff aus dem anderen hervorlocken will, um sie schliesslich beide in dem berühmten „Absoluten" verschwinden zu lassen, eine nicht gerade tiefsinnige Hexerei bedeuten.

Denn das Wahre ist das primäre Erleben Gottes, so ungefähr argumentiert Picard. Und dieses wahrhaft Absolute gründe sich bei den Bauernmalern, in deren sehr harmlose Glasbildchen er eine tiefe Geistigkeit hinein interpretiert, in einer angeblichen Voraussetzungslosigkeit, die ihr Gleichnis fände in der Beziehungslosigkeit der dargestellten Dinge, die nicht durch das Licht und nicht durch den Raum zueinander in Relation gebracht werden. Nur dass der Verfasser vergisst, wie diese Kunst in Wahrheit alles andere als voraussetzungslos, vielmehr eine Kunst aus zweiter und dritter Hand ist, formelhaft erstarrte Schemen längst versunkener Urbilder. Aus jedem dieser dürftigen Bildchen schimmert, dem Wissenden unschwer erkenntlich, ein Kunstwerk vergangener Jahrhunderte in schwachem Abglanz hervor, wie denn überhaupt Bauernkunst und Volkstracht niemals etwas anderes ist als ein abseits vom Wege erhalten gebliebenes Stück Kunstübung oder Mode, erstarrt nur, da es hinaustrat aus dem Strom lebendiger Entwicklung.

Es soll nicht der Reiz solcher Bauernkunst geleugnet werden, wenn auch die feierlichen Lichtdrucktafeln und der monumental gedruckte Text in einem argen Missverhältnis zu diesen harmlosen Schildereien stehen. Aber dass nun von uns verlangt wird, in den gewiss oft ausdrucksvollen Zügen der Gestalten dieser Bauernmaler eine höchste Erfüllung menschlicher Kunstleistung zu erblicken, ist eine üble Folge des weitverbreiteten Wortaberglaubens, wie er selten krasser als aus der Vorrede dieses Buches spricht. Denn es heisst nichts über Wert oder Unwert eines Kunstwerkes aussagen, wenn gezeigt wird, dass es der Definition eines Schlagwortes mehr oder minder Genüge leistet. Von solchem Unwesen einer normativen Ästhetik glaubten wir für alle Zeiten befreit zu sein, um von den Theoretikern des Expressionismus aufs neue in alle Untiefen einer willkürlichen Gesetzmacherei hinabgezogen zu werden.

Curt Glaser.

Digitized by Google

DIE SCHÖNEN KLEIDER

Adriaen Brouwer war seinen Verwandten peinlich, weil er sehr abenteuerlich lebte und wie ein Bummler gekleidet ging. Um sie zu foppen, schaffte er sich einst einen schönen Sammetanzug an. Als seine Vettern ihn so sahen, luden sie ihn zu einer Hochzeit ein. Brouwer erschien. Als bei Tisch jedermann seinen Anzug lobte, ergriff der Maler eine Saucenschüssel und goss deren Inhalt über seine Kleider. „Damit meine Kleider auch was von dem guten Essen haben", sagte er, „da doch nur sie eingeladen sind und nicht ich selber."

⁂

DAS ATELIERFEST

Ein Künstler der leichten Muse gab ein Atelierfest und lud Jean Louis Forain ein. Um der Einladung Zugkraft zu geben, fügte er dieses Postskriptum hinzu: „Mon atelier sera pavé avec des jolies femmes". Forain antwortete: „Je m'y précipite, ventre-à-terre".

YVETTE GUILBERT

Yvette Guilbert liess sich Oskar Wilde vorstellen, zur Zeit als dieser noch ein lebendiger Löwe war. „La femme, la plus laide de Paris" zwitschert sie. Wilde starrt sie an, dann verneigt er sich bewundernd und stösst heraus: „Du monde, Madame!"

⁂

VON DIESER WELT

Courbet sagte gelegentlich: „Engel malen? Ja, wer hat denn je Engel gesehen!"

⁂

VORSCHLAG ZUR GÜTE

Jemand wollte von Liebermann seine Frau malen lassen und liess den Künstler bitten, sich vorher die Wand anzusehen, wo das Bildnis seinen Platz finden sollte, damit es sich dem Raum gut einfüge. Liebermann liess zurücksagen, es sei wohl besser, wenn der Besteller sich um das Bild herum ein Haus bauen liesse.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Sepp Frank, Ex libris III, 10 Radierungen. Franz Hanfstaengl, München 1918.

Erna Frank, Aus Berlin, 10 Radierungen. Verlag Graphisches Kabinett, J. B. Neumann, Berlin.

Honoré Daumiers Holzschnitte 1833—1872. Herausgegeben von Ed. Fuchs. 522 Illustr. Albert Langen, München.

Stella Peregrina, 18 Lichtdrucknachbildungen von Originalen Franz Mares. Handkoloriert. Einleitung von Hermann Bahr. Franz Hanfstaengl, München 1917.

F. Schottmüller, Bronzestatuetten und Geräte. Mit 123 Abbildungen. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co., 1918.

SECHZEHNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 11. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Baronin v. Essen

Atelier Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

ATELIER HÄNSE HERRMANN

Digitized by Google

Frau O.

Atelier Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

ATELIER HÄNSE HERRMANN

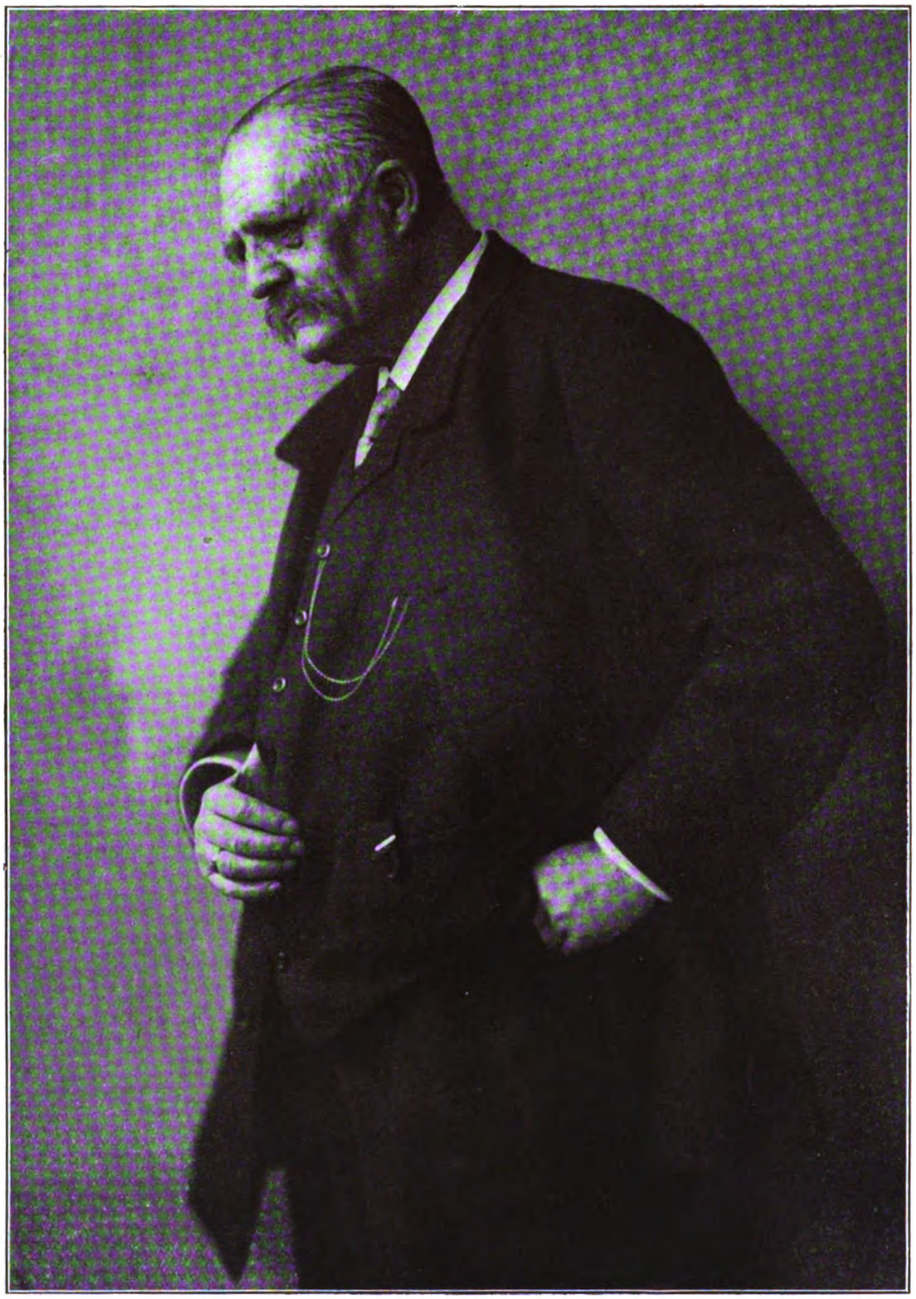
Digitized by Google

Frau K. L.

Atelier Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

ATELIER HÄNSE HERRMANN

Digitized by Google



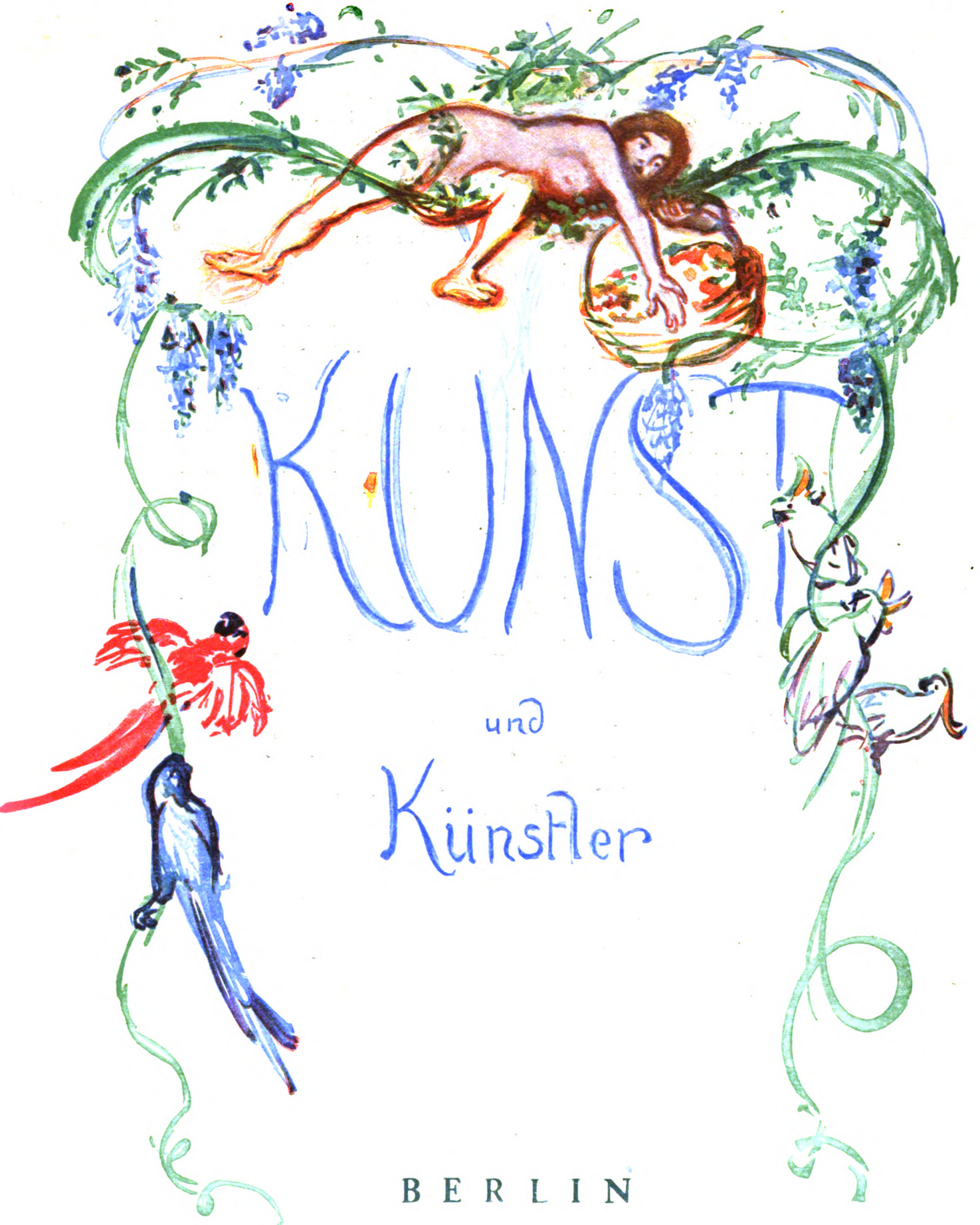
Friedrich Naumann

Atelier Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

ATELIER HÄNSE HERRMANN

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft VIII



KUNST und Künstler

BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.--

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT VIII Mai 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VIII

AUFSÄTZE

	Seite
Max J. Friedländer: Kennerschaft, Kunsthistorie und Ästhetik	281
Karl Scheffler: Elternbildnisse	292
Grete Ring: Das Kunstwerk im Museum und an seinem geschichtlichen Standort	296
Werner Weisbach: Matthias Grünewald II	303
Kunstausstellungen: Berlin, München	317
Chronik	321
Auktionsnachrichten	322
Hans Thoma: Ein Brief	324
Ignaz Beth †	325
Neue Bücher	326
Künstleranekdoten	328

ABBILDUNGEN

	Seite
Max Slevogt: Bildnis seiner Mutter 1896	288
Karl Begas: Bildnisse seiner Eltern	292
Ph. Otto Runge: Bildnis seiner Eltern	293
Wilhelm Trübner: Der Vater des Künstlers	294
Louis Eysen: Die Mutter des Künstlers	297
Max Liebermann: Bildnis seiner Eltern	298
Julius Oldach: Bildnis seines Vaters	301
Anselm Feuerbach: Bildnis seiner Mutter	302
Matthias Grünewald: Maria mit dem Kinde	303
—: Magdalena	305
—: Auferstehung	306
—: Engelkonzert	307
—: Maria mit dem Kinde	309
—: Johannes der Täufer	310
—: Verspottung Christi	311
—: Gründung von S. Maria Maggiore	315
—: Handstudie	316
Carlo Crivelli: Maria mit dem Kinde	308
Masaccio: Trinität	312
Andrea del Castagno: Kreuzigung	313
Max Liebermann: Fünf Lithographien zu Kleists kleinen Schriften	317—325
—: Bildnis des Sprachlehrers Henry	318
—: Bildnis von Richard Strauß	319
Wilhelm Trübner: Zwei Aktbilder	323 u. 327

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

MAX SLEVOGT, BILDNIS SEINER MUTTER. 1896

Digitized by Google

KENNERSCHAFT, KUNSTHISTORIE UND ÄSTHETIK

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Den Ruhm der Kennerschaft erwirbt sich —, wer vor Gemälden mit sicherem Ton und so, dass ihm geglaubt wird, entscheidet: Rembrandt oder Rubens oder irgend ein Maler sei der Autor. Von dem Bilde weiss er nicht mehr als —, was er sieht. Er kennt den Maler aus anderen Werken, kennt seinen Stil und urteilt: dieses Kunstwerk kann nicht anders entstanden sein als aus der individuellen, mir bekannten Schöpferkraft jenes Meisters. Der Kenner hat sich also vor anderen Bildern einen Maassstab geformt, eine Vorstellung gebildet von den Möglichkeiten einer Persönlichkeit. Er vergleicht das Bild mit Erinnerungsbildern.

Da dem Eigentümer eines Kunstwerks viel daran gelegen ist, dass über den Autor kein Zweifel sei, und diese Sicherheit nicht anders als durch autoritativen Ausspruch gewonnen werden kann, steht die Kennerschaft in Ansehen.

Die Kennerschaft wird von mehr als einer Seite misstrauisch betrachtet. Wegen der Unkontrollierbarkeit scheint dem Urteil die Zuverlässigkeit zu fehlen. Und wirklich liegt die Gefahr der Charlatanerie nahe. Der Kenner muss ein starker Charakter sein. Sonst wird er öfters dazu kommen, eine Sicherheit zu heucheln, die er nicht erlangt hat, und seine Autorität missbrauchen, um seine Autorität zu stärken. Unwissenschaftlich sieht die Kennerschaft überdies aus, weil ihrer Leistung die Arbeitsmühe mangelt, der Gelehrtenfleiss, aus dem der Wert des Ergebnisses zu ermessen wäre. Die Schnelligkeit der Urteilsfindung macht einen taschenspielerischen Eindruck.

Dieser und jener Missachtung haben die Kenner, die stets beflissen waren, als Gelehrte für voll genommen zu werden, sich erwehrt, indem sie zum Schein „gründliche" Untersuchung anstellten, und sich um die Beweisbarkeit ihrer Urteile viel (und vergeblich) bemühten.

Seit man in wissenschaftlichem Geist und mit enthusiastischer Empfindung Kunstwerke betrachtet,

Digitized by Google

hat es Kenner gegeben. Der Typus des berufsmässigen Kenners, des Experten ist jungen Datums. Giovanni Morelli, der vor etwa 40 Jahren mit einigen Büchern über italienische Kunst hervortrat, wurde von vielen Leuten als der Begründer einer neuen Wissenschaft gefeiert. Er war ein begabter Kunstfreund, der mit scharfen Beobachtungen die Kenntnis der italienischen Malerei erheblich gefördert hat. Von der Berufskrankheit der Charlatanerie war er nicht frei. Er steigerte den Effekt und die Anziehungskraft seiner Urteile, indem er eine Methode verkündete, eine streng wissenschaftliche, naturwissenschaftliche. Das klang verlockend und erlösend. Die Methode bestand darin, dass Morelli messbare Formen, die man auswendig lernen kann, als Merkmale dieses oder jenes Meisters heraushob. Weder Morelli noch einer seiner Nachfolger ist in einer Bildergalerie umhergegangen und hat nach der typischen Handform Fra Filippos gesucht, um auf diesem Wege die Bilder dieses Meisters aufzufinden. Nachträglich, wenn er ein Werk Fra Filippos irgendwie gefunden hatte, zeigte er triumphierend auf die Hände oder die Ohren. Nicht zur Ermittlung, nicht einmal zur Kontrolle, nicht um das Richtige zu finden, sondern nur um Recht zu behalten, hat er seine Methode benutzt. Mit solcher gedanklichen Unsauberheit ist das Niveau nicht gehoben worden. Morelli selbst sprang in ernsten Fällen von seiner Methode ab und suchte mit gefühlsmässigen Appellationen zu überreden, etwa mit solchen Wendungen: es ist lächerlich, einem Meister von Leonardos Rang so etwas zuzutrauen. Durch Morellis Auftreten wurde eine Fehlerquelle zwar verdeckt, aber nicht ausgetrocknet.

Die akademischen Kunstgelehrten, die ehemals viel Wert darauf legten, zu den Historikern gerechnet zu werden, die neuerdings eine Art empirischer Ästhetik treiben, waren stets geneigt, von den Kennern abzurücken, sei es dass sie Unwissenschaftlichkeit scheuten, sei es dass sie das Bilderbestimmen als eine kleinliche und niedrige Beschäftigung verachteten. In Deutschland, wo sich die Kunstforschung sowohl an den Hochschulen wie an den Museen kräftig entwickelte, schieden sich zwei Lager, die einander fremd und zuweilen feindlich gegenüberstanden: die Theoretiker, die das Kunstwerk vom höheren Standpunkt, im historischen oder ästhetischen Zusammenhang betrachteten, die Praktiker, die im Museumsdienste die Autorbestimmung als das Ziel ihrer Arbeit ansahen. Die Praktiker nannten sich mit Stolz Kenner, die Theoretiker machten auf diesen Titel keinen Anspruch.

Die Spaltung ist bedenklich, nicht durchführbar und ein Zeichen mangelhafter, beschränkter Übung hier und dort.

Allerdings giebt es Arbeitsgebiete der Kunstforschung, wo der Historiker und Philologe sich unter völligem Verzicht auf Kennerschaft bethätigen kann, zum Beispiel das Durchforschen von Urkunden, die Herausgabe von Schriftquellen und dergleichen. Aber irgendwie wird der Forscher doch zu seinem eigentlichen Gegenstand, dem Kunstwerk, geführt. Nun haben die Kunsthistoriker und die Ästhetiker ihr Verhältnis zu den Kennern gern so aufgefasst, dass sie auf den Schultern der Kenner stehend in eine höhere Sphäre ragten. Übrigens: wenn dem so ist, haben sie alle Veranlassung mit Achtung auf eine Vorarbeit zu blicken, von der sie abhängig sind. Sie erwarten doch, reines und vollständiges Material aus reinen Händen zur Ordnung zu empfangen.

In der Praxis ist die Arbeitsteilung nie eingehalten worden. Der Historiker, der etwa eine umfassende Biographie oder die Darstellung einer Periode unternimmt, muss sich hier und dort in bezug auf die Autorschaft entscheiden, er muss das Material an Monumenten selbst sieben und vervollständigen. Ob ihm die Kennerschaft nur Mittel zum Zweck ist, während sie dem Praktiker der Zweck zu sein scheint, von Fall zu Fall wird er vor dem einzelnen Kunstwerke Farbe bekennen. Und weder H. Grimm noch Wölfflin haben darauf verzichtet, sich vielmehr, wann es darauf ankam, die Gabe der Kennerschaft zugetraut.

Die Kennerschaft kann als die Wurzel, aber ebensowohl als die Blüte der Kunstforschung betrachtet wetden.

Das Formgedächtnis beruht keineswegs auf mechanischem Auswendiglernen. Die Erregung erweicht gleichsam die Wachstafel, so dass sie die Eindrücke empfängt und festhält. Die stärksten Erlebnisse prägen sich aus festesten ein. Der Enthusiast wird dem Wesentlichen eine bessere Erinnerung bewahren als der kaltherzige Beobachter.

Das Betrachten der Kunstwerke ist ein verwickelter Vorgang, keineswegs eine rein optische Auf nahme, vielmehr eine aktive geistige Arbeit, an der alles, was wir wissen, beteiligt ist. Dem ausgezeichneten und in stetiger Übung gestärkten Gedächtnis für Formen und Farben kommen Kenntnisse jeder Art zu Hilfe. Wer am meisten weiss, sieht am meisten.

Digitized by Google

Die Überlegenheit der deutschen Kunstforschung, in Folge des reich entwickelten Hochschulunterrichts bethätigt sich bis hinein in die Praxis der Museumsbeamten.

Die Überlegenheit der historisch gebildeten Fachleute wird stets offenbar, wo es sich um höhere Kunst handelt, während die nur aus der Erfahrung belehrten Händler den Museumsleuten an Kennerschaft auf dem Gebiete des Kunstgewerbes oft gewachsen sind.

Das Betrachten kann methodisch betrieben werden, und alle ästhetischen Prinzipien und alle historischen Kenntnisse werden zu Instrumenten, mit denen das Kunstwerk erfasst wird. Die Erwerbung des Maassstabs mag als die „wissenschaftliche", die mühevolle Leistung angesehen werden, wie leicht auch, wie spontan dieser Maassstab beim Bilderbestimmen gehandhabt wird.

Die Wissenschaft hört nicht auf, wo die Beweisbarkeit aufhört. Es giebt eine Wissenschaft der Wahrscheinlichkeit, ein taktvolles Schalten mit Hypothesen. Wenn die Kennerschaft nichts weiter vermag als Gemälde auszusondern, die als Arbeiten eines Meisters in diesem oder jenem Grade in Betracht kommen, so leistet sie schon etwas, was auf keine andere Weise geleistet werden kann. Scharfsinn und Skeptizimus mögen das gefühlsmässig Erraffte verarbeiten und werden oft, durch bündige Schlussfolgerung, Wahrscheinlichkeiten in Sicherheiten verwandeln. Die Empfindung aber ist bei dem Aufbau nicht zu entbehren und sollte mit allen Mitteln rein gehalten und gehegt werden.

Ist der Kenner mehr als ein Mann, der Wurmlöcher mit der Lupe untersucht, vielmehr — im besten Fall — ein Forscher, der aus allseitigem Studium die deutlichste Vorstellung von einer Künstlerindividualität gewonnen hat und in folgedessen gefühlsmässig die Schöpfungen dieser Individualität zu erkennen befähigt ist, so schwindet der Gegensatz zwischen dem Theoretiker und dem Praktiker als ein Missverständnis dahin. Und das Ideal wäre wirklich völlige Verschmelzung. Ob der Praktiker aufwärts steigt vom Einzelnen und Kontreten zum Allgemeinen oder der Theoretiker den umgekehrten Weg geht: zur rechten Kennerschaft kommen Beide. Nur durch Vereinigung beider Betrachtungsweisen in einer Person wäre das Letzte zu erreichen. Bei der Arbeitsteilung und Spezialisierung wird der „Kenner" steriler Subalternität verfallen, der Historiker das Thema umkreisen, ohne es zu erfassen, und der Ästhetiker zu willkürlichen Konstruktionen abirren.

GUSTAVE DORÉ, HOLZSCHNITT AUS DEN „CONTES DRÔLATIQUES"

Digitized by Google

KARL BEGAS, BILDNISSE SEINER ELTERN
BERLIN, NATIONALGALERIE

ELTERNBILDNISSE

VON

KARL SCHEFFLER

Man soll kein Prinzip übertreiben. Denn allzustarre Konsequenz kann es machen, dass eine Wahrheit sich unmerklich in Irrtum verkehrt.

Der Grundsatz, dass der Stoff für die Qualität der Malerei nicht ausschlaggebend ist, bedarf heute keiner Begründung mehr. Es wird längst eingesehen, dass ein kleines Stilleben, künstlerisch ein umfangreiches Geschichtsbild weit übertreffen kann, dass ein Bildnis mehr wert sein kann als ein Heiligenbild, oder dass, wie Degas sich einmal beim Vergleich eines Stillebens von Manet mit einem Jupiter von Ingres ausdrückte, „eine so gemalte Birne jeden Gott umschmeisst". Das sind im Laufe der Jahre Banalitäten geworden.

Aber es giebt auch hier Einschränkungen. Wenn man die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts durchgeht, und auch wohl die früherer Zeiten, so wird man, zum Beispiel, die Entdeckung machen, dass die führenden Künstler, die zuerst Revolutionäre und später Klassiker waren, besondere Sorgfalt immer auf die Bildnisse ihrer Eltern verwandt haben, oder, anders ausgedrückt, dass die Elternbildnisse im Lebenswerk dieser Künstler fast immer einen besonderen Platz einnehmen, dass sie Höchstleistungen innerhalb des den Malern Erreichbaren darstellen. Forscht man der Ursache nach, so kommt man zu dem Schluss, dass diese Bildnisse so wohl geraten sind, weil die freie Meisterschaft des Könnens in diesen Fällen besonders sorglich geleitet worden ist von einer innigen Pietät, von einem grossen menschlichen Verstehen, von einer schönen, achtungsvollen Liebe. Es zeigt sich, dass die Sympathie, die der Künstler für seinen Gegenstand hat, doch nicht gleichgültig ist, dass sie die Qualität erhöht, dass sie dem Kunstwerk ein Etwas hinzufügt, das durch nichts anderes zu ersetzen ist. Was man liebt, das kennt man besonders genau, und diese Kenntnis erweist sich als ein förderndes

Digitized by Google

PH. OTTO RUNGE, BILDNIS SEINER ELTERN
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, BILDNIS SEINES VATERS, 1874

Digitized by Google

Moment. Sehr lehrreich ist die Beobachtung, dass in dieser Weise die revolutionär vorgehenden Künstler, die sich von der Herrschaft des Gegenstandes grundsätzlich befreit haben, gefördert werden durch eine besonders warme Liebe zu bestimmten Menschen und Gegenständen, dass die konventionellen Künstler aber, die ganz subaltern unter dem Einfluss der Gegenstände sind, in ihren Elternbildnissen, also eben dort, wo auch sie lieben und in stärkster Weise von seiten des Herzens interessiert sind, feiner und formal grösser erscheinen als in andern Werken. Also ist es die Liebe, die hier wie dort die Kräfte steigert, wenn auch in ganz verschiedener Weise, die einmal beschränkend wirkt und ein andermal anfeuernd, jedesmal aber erhöhend. Mit dieser Erkenntnis lässt sich manches erklären. Wenn die Maler der letzten Jahrzehnte ihr Bestes in der Landschaft, dem Stilleben und, bedingter, in einer rein zuständlichen Menschendarstellung geleistet haben, so ist damit ohne weiteres der Beweis erbracht, dass sie diese Dinge, dass sie die sichtbare Natur am meisten geliebt haben. Wenn dagegen die Maler in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vor allem als Darsteller religiöser Motive und historischer Situationen dastehen, so ist damit bewiesen, dass sie in erster Linie die Ideen der Geschichte geliebt haben — mehr als die sichtbare Natur. Der Maler stellt dar, was er liebt, und er stellt am besten dar, was er am besten liebt.

Dieses ist es, was den Elternbildnissen durchweg etwas Klassisches giebt, soweit die Künstler bereits im vollen Besitz ihres Könnens bei Lebzeiten ihrer Eltern gewesen sind. In Runges Lebenswerk stellt das monumentale Elternbildnis mit seinen Studien und Varianten den festen Punkt dar in der etwas schwankenden Produktion. Und in eines anderen Hamburgers, in Oldachs Werk, überragen die Bildnisse von Vater und Mutter alle anderen Arbeiten. Das schönste Bild, das wir von Eysen kennen, ist ein Bildnis seiner Mutter. Und man weiss, dass Feuerbachs Mutterbildnis seine stolzesten und anspruchsvollsten Kompositionen in den Schatten stellt. Eine wichtige Rolle spielen Porträts der Mütter in Oeuvre von so verschiedenen Künstlern wie Rethel und Rayski. Menzel hat seine Mutter in einer seiner genialsten Jugendzeichnungen verewigt, wie ihm denn überhaupt am besten immer die Bildnisse seiner Angehörigen, der ihm Vertrauten gelungen sind. Dasselbe gilt von Liebermann. Das Doppelbildnis seiner Eltern gehört zu seinen klassischen Werken, und die Familienzeichnungen bilden eine Gruppe für sich in der langen Folge der Zeichnungen. Es ist darin eine Intimität, die anderen Bildnissen und Bildniszeichnungen Liebermanns in diesem Grade nicht eigen ist. Bekannt ist Corinths Bildnis seines Vaters. Er erhebt sich darin zu einer Sachlichkeit wie kaum jemals bei anderer Gelegenheit. Und auch vor dem schönen Mutterbildnis Slevogts, das hier abgebildet ist, hat man den Eindruck, als hätte der Künstler ganz vom Objekt das Gesetz der Darstellung empfangen. Man könnte noch viele Namen nennen, auch die ausländischer Maler — man denke nur an Whistlers berühmtes Mutterbildnis —; sie alle würden aber das allgemein Angemerkte nur bestätigen. Man könnte auch einige Namen sonst recht schwacher Maler nennen, die in den Bildnissen ihrer Eltern gewissermassen über sich selbst hinausgegangen sind. Und man könnte endlich untersuchen, welchen Gegenständen gegenüber unsere jüngsten Maler am glücklichsten sind, das heisst also, wo sie zumeist mit ihrer Liebe beteiligt sind. Man würde zu merkwürdigen Ergebnissen kommen. Dafür ist es aber noch etwas früh an der Zeit. Es hat ja auch manches Jahrzehntes bedurft, bevor es klar wurde, inwiefern die Elternbildnisse im Lebenswerk unserer neueren Meister hervortreten und einen besonderen Ehrenplatz in der Geschichte der Malerei beanspruchen. Die Thatsache aber ist so deutlich, dass man die Gruppe der Elternbildnisse neben der der Selbstbildnisse nennen darf. Und dringt man tiefer ein, so zeigt es sich, dass die Mütter vor den Vätern noch etwas an Liebe und Verehrung von seiten der Maler-Söhne voraus haben.

So neu und unerhört das Neue einer Kunst auch immer erscheinen mag, wie auch die Programme lauten und die Grundsätze formuliert werden: am Ende zeigt es sich, dass uralte Richtsätze ihr Recht behalten. Einer dieser Sätze ist der, der da anhebt: „Und wenn ihr mit Engelszungen redet und hättet der Liebe nicht . . . .“ Wer aber die Liebe hat, nicht die eitel sich selbst bespiegelnde und sentimental sich selbst betrügende, sondern die rein und stark aus der Sache fliessende, der braucht, wenn er sonst berufen ist, um die Form nicht eben sehr besorgt zu sein. Die Liebe bringt stets Kunstformen hervor, die die ganze Menschheit früher oder später versteht und würdigt.

Digitized by Google

DAS KUNSTWERK

IM MUSEUM UND AN SEINEM GESCHICHTLICHEN STANDORT

VON

GRETE RING

Es hat von jeher die Wertung altdeutscher Kunst beeinträchtigt, dass das deutsche Bild einzig als Teil eines grösseren Ganzen, als Flügel am ornamentbesponnenen Schnitzaltar, im glasfenstererhellten Chor einer gotischen Kirche seinen Sinn erhält. Jede fehlende Krabbe am Architekturaufsatz, jede abgeschlagene Ecke vom Blütenkamm scheint das Gesamtwerk schon um ein Teil seiner Wirkung zu bringen. Das niederländische und italienische Tafelbild stellt dagegen ein in sich geschlossenes Ganze dar, das ohne wesentlichen Schaden zu nehmen von Ort zu Ort, vom Bürgerhaus und der Kapelle ins Museum versetzt werden kann. Dem Publikum, das nicht gewohnt ist, der Kunst zu den Quellen nachzuspüren, und sein Urteil nach dem bildet, was ihm in den Museen thatsächlich vor Augen gestellt wird, blieb daher die deutsche Kunst vergleichsweise fremd, etwa mit den Ausnahmen Dürers, den seine Graphik ins Volk brachte, und Cranachs, dessen Art die anmutigen Tafelbildchen der Galerien schon eindringlich genug vertreten.

Zweimal ist im Verlauf der neueren Geschmackswandlungen der Versuch gemacht worden, die Schätzung der altdeutschen Kunst zu heben: im ersten Jahrzehnt des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, beide Male als — ein wenig voraufgehende Parallelerscheinung — zu einer nationalen Erhebung des Volkes. Den Kunsttheoretikern um 1800 war das Dogma von der höchsten Verflochtenheit und Untrennbarkeit eines nordischen Altargebildes noch nicht in Fleisch und Blut gegangen, und bei dem Wettrennen der rheinischen Sammler der Zeit um die Werke besonders geliebter Autoren konnte es leicht geschehen, dass Stücke von ein und demselben Altarwerk zu Wallraf und den Boisserée, zu Lieversberg und dem Rektor Fochem wanderten. Man denkt der Altartafel aus Immermanns „Epigonen", die ein klugberechnender Verwalter aufgehobenen Klosterguts zerspalten hatte, um die Teile teurer losschlagen zu können, als er es vom Ganzen erwarten durfte. Der Beschluss der charmanten Episode — wie die Vereinigung der Bruchstücke am Ende eine eheliche Verbindung der Besitzer nach sich zieht — trifft leider nicht die typische Gesinnung der Zeit. In der That zeigte sich jeder romantische Sammler bemüht, im einzelnen „liebliche", seiner Vorstellung vom Altdeutschen insonderheit entsprechende Tafeln zu erwischen, ohne auf Komplettierung eines oder des anderen Werks zu denken.

Dem zweiten Zeitpunkt der Neuwertung altdeutscher Kunst ging eine Epoche emsiger Forschung voraus. Die Kunsthistoriker hatten gelernt, zu reisen, zu vergleichen, zu rekonstruieren. Der geschärfte Blick der jungen Generation sah die Schädigungen, die der unbedenkliche fromm nationale Eifer der Neuerer vor hundert Jahren angerichtet hatte. Es begann bei den thatkräftigen Museumsleuten ein eifriges Zusammensetzspiel der zersprengten Altäre. Manch ein Werk, das rheinische Sammelleidenschaft zerstückt hatte, konnte nun aus den Museen von Köln und Frankfurt, von München und Schleissheim zusammengelesen werden; wo der Status von einst nicht wiederherzustellen war, wurden alte Inventare und Quellenstücke durchforscht, um in wohldurcharbeiteten Katalognotizen auf das ursprünglich Beabsichtigte hinzuweisen.

Neben den Bildermuseen wurden grosse Holzspeicher errichtet, zunächst als eine Art Zwischenstufe zwischen dem Volkskunde- und Heimatmuseum und der eigentlichen Kunstsammlung, dann immer mehr der grossen Kunst zugewandt. In diese „Deutschen Museen" galt es, den deutschen Altar, nachdem er mit allen Wurzeln und Verästelungen, mit Untersatz und Schrein, Flügeln und Überbau ausgegraben war, zu verpflanzen: nur so schien es möglich, den Absichten der Schöpfer nachzukommen und deutsche Kunst in einigermassen rechter Weise zu propagieren.

Es kamen in der Folge die verschiedensten Typen Deutscher Museen auf, einander in erstaunlicher Schnelle ablösend. Das Nürnberger Germanische Museum hatte den Anfang im grossen Stil gemacht; es konnte in einen unausgeschöpften

Digitized by Google

LOUIS EYSEN, BILDNIS SEINER MUTTER
BERLIN. NATIONALGALERIE

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, BILDNIS SEINER ELTERN

Digitized by Google

Reichtum von Denkmalen greifen und mit viel Prähistorie und „altdeutschen“ Zimmern am ehesten populär werden. Rauschender und blendender that sich das Bayrische Nationalmuseum auf. Während in Nürnberg Schnitzwerk und Malerei noch nach älterer Weise ein wenig getrennt voneinander gehalten waren und eine von den „Stilzimmern“ nicht aufgesogene Gemäldegalerie den Sammlungen angeklebt blieb, war hier jedes Stück — auch Werke von hohem Rang — nur Baustein im allgemeinen dekorativen Arrangement. Die Wirkung entsprach so im ganzen etwa der von den gotischen Schöpfern gewollten, doch schienen die Mittel schon der nächsten Generation von Museumskundigen keine lauteren: ein Altar hatte wohl Untersatz, Krönung und Schrein, doch fanden sich bayrische und schwäbische Stücke, Ausgang des fünfzehnten und Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bunt untereinander gemischt. Der purifizierende Rückschlag blieb nicht aus, der bessere Sehbarkeit des Einzelobjektes, Zusammenstellung nur des in der That Zusammengehörigen forderte. Als schwierig bei der Aufstellung des deutschen Altars erwies sich von jeher die Herrichtung der Räume. Glatte vier Wände, angemessen getönt und bespannt, wie es Tafelbildern am besten ansteht, schienen hier nicht am Platze. Schon Goethe rühmt die erfinderische Art, mit der seine Freunde „in den Rhein- und Maingegenden“ die schickliche Umgebung für ihre Schätze zu schaffen suchten: man ersann scheinbare Hauskapellen, um Kirchenbilder und Gerätschaften „in altem Zusammenhang und Würde zu bewahren“; man ahmte die bunten Glasscheiben auf Leinwand täuschend nach, man wusste an den Wänden „teils perspektivische, teils halb erhabene klösterliche Gegenstände als wirklich abzubilden.“ Das neunzehnte Jahrhundert blieb weiter ständig um „stilvolle“ Umgebung für das altdeutsche Kunstwerk bemüht; als letzter Niederschlag des Mühens erscheint die Gotik Ludwigs von Bayern und Friedrich Wilhelms IV. Für die neue geschulte Zeit galt es nun, die Klippen dieser romantischen Neogotik und des gelehrten Historismus — wie er im Germanischen Museum nachspukt — gleicherweise zu umschiffen. Die glücklichsten Lösungen gaben sich, wo ein halbzerstörtes Kloster, eine ungenutzte Kirche zum Deutschen Museum auszubauen war, wie in Lübeck, wo die Werke mittelalterlich lübischer Kunst mit den überkommenen Gängen und Hallen des Katharinenklosters wohl zusammengehen.

Bei alledem wurde die deutsche Kunst nicht wirklich volkstümlicher. Die altdeutsche Strömung der Romantik war ganz eine Sache von wenigen geblieben, eine mehr oder weniger gelehrte Angelegenheit, und auch die Bemühungen vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts drangen bisher nicht zum „Volk“ vor. Es ist nicht zu leugnen: auch unter Aufwendung des erdenklichsten Geschmacks giebt die Aufstapelung einer grösseren Anzahl gotischer Altäre schwer einen reinen musealen Klang, und eine Anhäufung von Mittelgut der Art wirkt gar deprimierend. Es hat sich einmal im Publikum eine bestimmte Tradition vom museumsfähigen Stück herausgebildet, der der gotische Schnitzaltar nur in seltenen Fällen zu entsprechen vermag. Es kommt dazu, dass die wirklich erlesenen Hölzer vielfach schon früh durch den findigen Kunsthandel in Privatbesitz überführt sind, so dass den Museen von vornherein oft nur die zweite Wahl blieb. Das jetzt noch verfügbare Gut ist vollends zum grossen Teil von mässigster Art. Dennoch geht die Tendenz unaufhaltsam weiter darauf hin, möglichst viele Stücke aus den Provinz- und Dorfkirchen in die Sammelbecken der Museen zu überführen. Ob dieser Gang der Dinge als glücklich anzusehen sein mag? Es ist gewiss, dass die Erhaltung der Dokumente heimischer Kunstübung oberster Gesichtspunkt bleiben muss und dass der „hygienisch einwandsfreie“ Museumsraum den Forderungen nach dieser Hinsicht besser entspricht als die kärglich holzgedeckte Dorfkirche. Ebenso scheint es klar, dass das einzelne Objekt mit der Überführung ins Museum einem grösseren Kreis von Menschen zugänglich gemacht wird. Ob es damit aber auch mehr und besser betrachtet wird? Der Beschauer glaubt von vornherein, an ein katalogisiertes, registriertes Gebilde andere Anforderungen stellen zu dürfen, als an das Werk, das ihm in verlorener Dorfeinsamkeit als unerwartetes Geschenk auf den Weg gegeben wird. Der Besuch des deutschen Museums schafft so auch bei dem Gutwilligen leicht eine Enttäuschung, während der ohnedies „klassisch“ Eingestellte dort willkommene Bestätigung seines Misstrauens gegen das „Gotische“ findet.

Die Frage, wie die deutsche Kunst dem Publikum näher zu bringen ist, wird auch durch das neuartigst ausgestaltete Holzmuseum nicht gelöst. Das Frankfurter Liebighaus, das den Versuch macht, den Reiz des Seltenen, des Verlorenen und Zufälligen zu reproduzieren, indem es die Stücke nach Möglichkeit voneinander sondert und einzelnen Werken

Digitized by Google

kleine Sanktuarien für sich baut, entgeht nicht dem Eindruck einer gewissen Kargheit und Prätension: was in der Dorfkirche dankbar begrüsst wird, muss im Museum durch scheinbares Missverhältnis zwischen Aufmachung und Objekt verstimmen.

Es ist immer nur als erschwerendes Moment für die Erkenntnis der deutschen Kunst angeführt worden, dass ihre Denkmale mühsam erreist, erradelt, erwandert werden müssen. Die Kehrseite, dass das Stück, um dessentwillen man sich Unbequemlichkeiten und Strapazen auferlegt hat, auch mit gesteigerter Intensität, mit gleichsam feiertäglichen Augen betrachtet wird, wurde allzuwenig betont.

Um bei hohen Beispielen einzusetzen: Michael Pachers Hauptaltar fordert eine Reise nach St. Wolfgang, einem Platz, der auch dem Unternehmungslustigsten keine anderen Möglichkeiten bietet, als den Altar zu geniessen und auf den See zu schauen. Man besucht das Werk zu allen Tageszeiten und bei allen Beleuchtungen, lässt die Wandelflügel öffnen und wieder schliessen und findet, dass sich bei jedem Mal ein Neues in der Verschränkung der Farben, in der Verteilung der Goldflecken im Grunde offenbart. Lucas Mosers Tafel von Tiefenbronn scheint trotz Übermalung und arger Herrichtung erst in der kleinen, auch sonst schön ausgezierten Dorfkirche ihren Sinn zu künden; die Abgeschiedenheit des eisenbahnfremden Ortes beugt jedem Abschweifen der Gedanken vor. Dem wohlerwogenen Spiel von Licht und Schatten in der Schnitzkunst Tilman Riemenschneiders kommt der Beschauer erst im Taubergrund recht auf die Spur, ebenso liegt das barocke Pathos Hans Leinbergers erst in Moosburg offen da. Es ist im ganzen gewiss, dass die Bedeutung der Begleitumstände, unter denen man das Kunstwerk geniesst, sich etwa im umgekehrten Verhältnis zu seinem thatsächlichen Wert steigert. Der Isenheimer Altar scheidet daher — trotz der schönen Abgeschiedenheit Colmars — als Beispiel aus, weil die Qualität des Werks an sich die Akzessorien zu geringster Bedeutung zusammenschrumpfen lässt. Es kommt dazu, dass dort Mal- und Schnitzwerk nicht im alten Verhältnis bewahrt sind: der wirklich gesteigerte Genuss kann sich jedoch allein bei reinster Bewahrung an Ort und Stelle einstellen. So bleibt — damit das Gegenbeispiel nicht fehle — in Rottweil bei aller vollendeten Abgelegenheit die Vergrabung der edlen Hölzer in einem scheunenartigen halbverfallenen Kirchenraum hinter neugotischem Gezack nur zu bedauern.

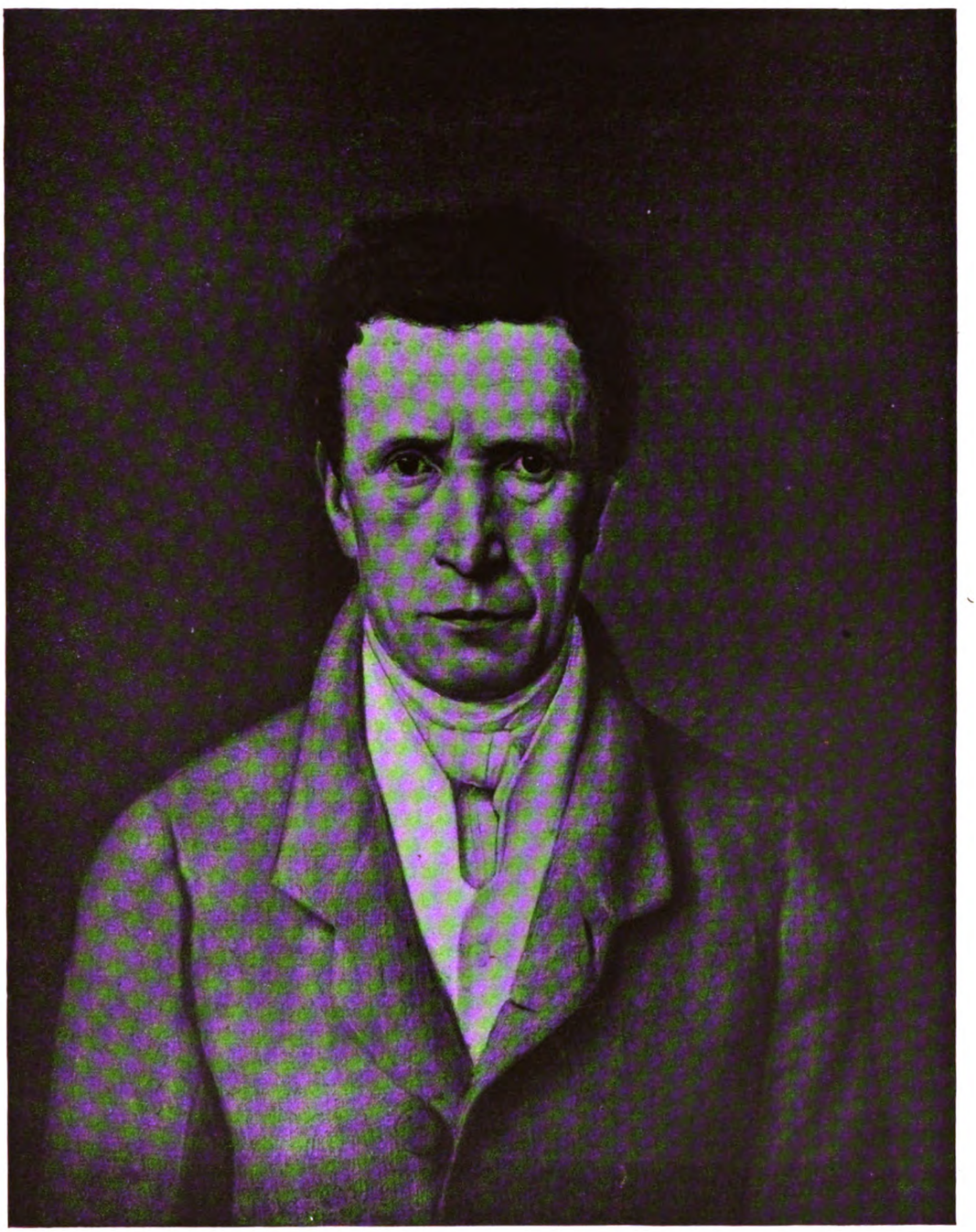
Es muss noch einmal eindringlich betont werden, dass hier nicht einer Erschwerung der Zugänglichkeit des Kunstwerks um jeden Preis das Wort geredet werden soll, kein Bayreuth ist das Ziel, das mit Weltabgeschiedenheit aus Theaterstücken listig Weihefestspiele zu formen weiss: nur von der erhöhten Freude soll die Rede sein, die es giebt, sich ein Stück wohl bewahrt am alten Standort unter Schwierigkeiten erobern zu müssen.

Der Kunstwandernde hat sich daher in jedem einzelnen Fall scharf zu kontrollieren, ob es nicht die sportliche Freude allein ist, die ihn das erwanderte Stück über Gebühr bewundern lässt. Er wird sich fragen müssen, ob das Kreuzigungsbild in der Altmühldorfer Dorfkirche in der That ein Werk von bedeutenden Qualitäten ist, oder ob es nur die staubige Landstrasse von Wasserburg nach Alt-Otting in erfreulicher Weise zu kürzen weiss. Ob es die Straubinger Einsamkeit allein ist, die den Grabstein des Chastenmayr wie einen zu Stein gefrorenen Jan van Eyck erscheinen lässt. Ob die Fresken der kleinen Kapelle von Goldbach über dem Bodensee überall das gleiche Entzücken zu geben vermöchten. Ob das Laienkreuz in Doberan wirklich um so viel schöner ist als der Altar derselben Hand in der Hamburger Kunsthalle, oder ob Meister Bertram sich nur ohne die bedrückende Nähe von Liebermanns und Kalckreuths Senatorenporträts freier entfalten kann.

Bei Werken von geringerer Ordnung ist es von vornherein gewiss, dass der grösste Teil des Wohlgefallens auf die Wanderfreude abzuschreiben ist. Der Mörlbacher Altar, von einem oberbayrischen Verwandten des Herlin, im Isartal nur mit Mühe zu finden, ist trotz der harmlosen Freude, die seine helle Buntheit giebt, kein Meisterstück, und wenn am Ende die derben Schnitzaltäre in den Dorfkirchen der norddeutschen Ebene als „Kunst" erscheinen, sind Sonne und Staub, von denen sie kurze Rast gewähren, sicher die ersten Quellen ihres Erfolges.

Aus dem Hin- und Hergewandten sind rechte Schlussfolgerungen schwer zu ziehen. Es erscheint nach den bisherigen Erfahrungen kaum möglich, das Wesen des deutschen Altars restlos im Museum einzufangen. Es ist weiter gewiss, dass der Typus des bis zum letzten stilvollen Deutschen Museums im Augenblick ausgeschöpft ist, so dass von dieser Seite kaum Neues zu erwarten steht und man nicht selten von dem ketzerischen Wunsch nach Rückkehr zur völligen Einfachheit, nach dem glatten weissgetünchten Speicherraum befallen wird, der dem

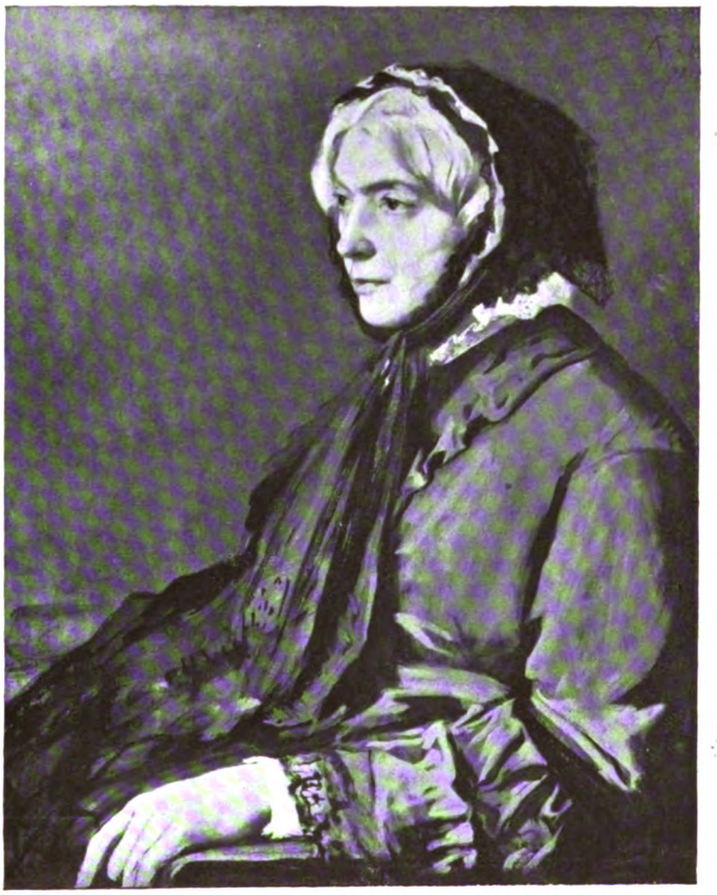
Digitized by Google



JULIUS OLDACH, BILDNIS SEINES VATERS
HAMBURG, KUNSTHALLE

Digitized by Google

Kunstwerk zum mindesten nicht wehe thut. Solange die Frage nach dem museal günstigen „Präsentieren“ des deutschen Altarwerks so ungelöst bleibt, bedeutet es, wie mir scheint, für die Propagierung altdeutscher Kunst eine Gefahr, das ohnedies nicht kunstreiche Land weiter wahllos seines Bildschmucks zu entblössen. In dieser Zeit, die das „Wandern“ in den Grenzen des Landes mit erneutem Nachdruck aufs Programm setzen musste, scheint es nötig, den Anreiz, den die Möglichkeit von Überraschungen und Entdeckungen dem Wandernden giebt, soviel als möglich zu wahren. Erst nachdem er den Sinn des gotischen Altars „erwandert“ hat, wird der Kunstliebende imstande sein, im deutschen Museum seinen Genuss zu finden: er wird die am lebendigen Werk gewonnenen Eindrücke kontrollieren und den Dingen nachgehen, bis sich ihm die erwanderten Zufallskenntnisse zu Zusammenhängen fügen. Dazu ist es, wie ich glaube, besser, wenn das Museum nicht zu prätentiös die Art des gewachsenen Altarwerks nachahmt: der Betrachter wird sonst zu Vergleichen herausgefordert, bei denen die Imitation dem Urbild doch nicht standzuhalten vermag und unverdient übel abschneidet. Weiter erscheint es notwendig, im Museum möglichst nur Stücke von hoher Qualität zu zeigen: die Begeisterung, die das unter günstigsten Begleitumständen Erschaute geweckt hat, soll unter den ungünstigeren Bedingungen gewahrt bleiben und dazu kann allein die stete Steigerung der Qualität helfen. Das Kunstwerk von mittlerem Wuchs bleibt besser an Ort und Stelle und wartet auf den Besuch des „Wanderers“; es wird sich dann freilich nur wenigen, doch diesen wenigen aufs vorteilhafteste darstellen.



ANSELM FEUERBACH, BILDNIS SEINER MUTTER

Digitized by Google

17. GRÜNEWALD, MARIA MIT DEM KINDE. DETAIL
STUPPACH, PFARRKIRCHE

MATTHIAS GRÜNEWALD

FORMALES UND PSYCHOLOGISCHES

II

VON

WERNER WEISBACH

(Schluss.)

3.

Das künstlerische Formgefühl Grünewalds baut sich auf dem Stil, den man als Spätgotik zu bezeichnen pflegt, auf. Es ist der Stil, in den die letzte Phase der Gotik ausmündet, der neben Ansätzen zu Neuem eine überreiche, üppig ausschweifende, zum Teil spielerische Abwandlung gotischer Formelemente aufweist. Er trägt alle Anzeichen eines Spätstils — auch der Dekadenz, und lebt sich in einem barocken Überschwang aus. In der Art eines solchen Stils liegt es auch, überlieferte Formen ins Manieristische umzubiegen.

An der Grenzscheide zweier Stilepochen stehend, hat Grünewalds Kunst aber auch Renaissancemotive dem spätgotischen Formenschatz einverleibt.

Eins der Hauptsymptome spätgotischer Formgebung in der Figurenbildung ist eine gesteigerte Bewegtheit. Man hat gelernt, mit dem Mechanismus des menschlichen Körpers freier zu schalten;

Digitized by Google

der Gliederapparat erhält in den Gelenken eine grössere Biegsamkeit, so dass sich die durch den Vorgang geforderten Funktionen hemmungsloser als früher vollziehen; und man ergeht sich in dieser neuen Freiheit, um den Figuren eine erhöhte Aktivität zu verleihen. Bei Grünewald hat diese Fähigkeit aber nicht eine durch anatomische und Proportionsstudien gefestigte Kenntnis des menschlichen Körpers zur Grundlage, wie bei den italienischen Quattrocentisten und bei Dürer. Die Form mit Ausdruck zu sättigen, so dass die Einfühlungsmöglichkeit in ihren inneren Gehalt einen möglichst geringen Widerstand findet, steht ihm höher als zeichnerische Korrektheit. Während Dürer sich sein ganzes Leben im Aufspüren kanonischer Regeln und Normen abmühte, um eine sichere Grundlage für die Wiedergabe der Körper und ihrer Verhältnisse zu finden, lässt sich Grünewald auf diese rationalistische Seite des künstlerischen Bemühens seiner Tage nicht ein und trachtet, seiner Inspiration gemäss die charakteristischen und suggestiven Elemente des gewollten Ausdrucks zu treffen, unbekümmert, ob alles so stimmt, wie es sich eigentlich bei einer Relation auf die Wirklichkeit verhalten müsste. Wo er den nackten Leib verwendet, lassen sich Verzeichnungen nachweisen, die keinem akademischen Zeichenschüler unterlaufen würden. Wer nähme aber auf dem Isenheimer Auferstehungsbild, gepackt von dem hinreissenden Gesamteindruck der visionären Erscheinung, Anstoss an den staksigen Beinen der dem Grabe entfahrenden Christusfigur! Das Pathos bringt Grünewald mit einem Mass von Bewegung zur Anschauung, das stellenweise das Outrierte streift, wie bei der knieenden Magdalena der Isenheimer „Kreuzigung", die sich hemmungslos ihrem wilden Schmerz überlässt (Abb. 14). Die Arme mit den gefalteten Händen emporgereckt, den Kopf zurückgeworfen, blickt sie mit entstellten und verzerrten Zügen zu Christus auf, und wie ein loderndes Feuer jagen die langen Haare und die aufgewühlten Falten des Gewandes um ihren Leib — ein leidenschaftlicher Ausbruch, der etwas Tobendes hat.

Ist eine gesteigerte Bewegtheit einerseits als Ausdruckskoeffizient einer von einem neuen Schauungsvermögen getragenen seelischen Bewegtheit anzusehen, so wohnt andererseits der Bewegung an sich aber auch eine rein formale und dekorative Funktion inne. Der spätgotische Stilwille opfert den einseitigen Hochdrang der klassischen Gotik einer mehr auseinanderstrebenden und in sich fluktuierenden Bewegung. Zugleich bereichert er das Ensemble durch Vervielfältigung der Teile. Die Flächen werden in ein System mannigfach ineinandergreifender und durcheinanderspielender Glieder zerlegt. Der Eindruck erhält dadurch oft etwas Unübersichtliches, Verwickeltes, Zerrissenes und Krauses. Die Tendenz zum Malerischen überwiegt das Gefühl für das Kubisch-Plastische. Das alles sind Anzeichen, die wir als barock im weiteren Sinn zu bezeichnen pflegen.

Grünewald ist ein typischer Vertreter dieses gotischen Barock. Die Lust am Dekorativen teilt er mit seiner ganzen Epoche. Der tabernakelartige Bau, in dem das Engelkonzert auf der Isenheimer Geburtsszene vor sich geht, darf als ein Musterbeispiel spätgotischen Dekorationsgefühls gelten (Abb. 15). Die ehedem so streng struktive Fügung des gotischen Formgerüstes ist einer Kombination dekorativer Motive gewichen, die jeden festen Zusammenschluss lösen, die wesentlichsten Verbindungsstellen in der Konstruktion verdecken und den ganzen Aufbau mit einem phantastischen Reichtum schmückenden Details überwuchern. Eine bezeichnende Eigentümlichkeit für die naturalistische Tendenz der Dekorationsweise ist, dass vegetabilische Formen nicht in rein ornamentaler Behandlung, sondern als wirklich-vegetativ gedacht vorkommen und die tektonischen Bildungen umranken. Auch die menschlichen Figuren, die als Glieder in den dekorativen Apparat aufgenommen sind, verleugnen ihre Rolle als ornamentale Faktoren und gebärden sich, als wenn sie für sich bestehende, in voller Leibhaftigkeit auftretende Wesen wären. Das sind Formungen, die sich allenthalben bei Grünewald finden. Die Bereiche des real Gesehenen, des visionär Erschauten und des ornamental Empfundenen fliessen ineinander über.

Bewegtheit und Reichtum, wie sie sich in dem dekorativen System bekunden, begegnen uns auch bei der Gewandbehandlung und anderem Beiwerk des Figürlichen. Die Gewandbehandlung weist Züge auf, die sich wesentlich von der Art des fünfzehnten Jahrhunderts unterscheiden. An Stelle des von einer bestimmten Schematik ausgehenden, mehr abstrakten, eckigen und knitterigen Faltenwurfs ist eine mehr auf Naturbeobachtung fussende Durchführung getreten, die den Stoffmassen schwungvollere Biegungen und breitere Ausladungen verleiht. Die Drapierung hat stellenweise etwas Rauschendes, wie es keinem andern altdeutschen Maler zu Gebote stand; sie hat ihr Eigenleben, nimmt an dem Pathos

Digitized by Google

ABB. 14. GRÜNEWALD, MAGDALENA VOM ISENHEIMER ALTAR
COLMAR, MUSEUM

Digitized by Google

ABB. 13. GRÜNEWALD, AUFERSTEHUNG CHRISTI
COLMAR, MUSEUM

der Figuren teil und verstärkt es. Schon bei dem Frankfurter „Laurentius" finden wir in der Art, wie der Ornat als selbständig bewegte Masse den Körper umflutet, eine Formgebung, die sich als barock bezeichnen lässt. Ober- und Untergewand, die in einander entgegengesetztem Zuge verlaufen, sind in einen wirkungsvollen Kontrast gesetzt. Ähnlicher Mittel bedient sich die auf die Renaissance folgende Stilepoche, der eigentliche Barock. Auch wie das Buch, das Laurentius in der Hand hält, mit seinen heftig bewegten Blättern von einer eigenen Erregung durchzittert erscheint, ist eine Darstellungs- und Empfindungsweise, die dem späteren Barock geläufig ist. Die Kunst Berninis bietet sich in solchen Motiven, wie gross sonst immerhin der Abstand erscheinen mag, zum Vergleich dar.

Mit barocken Elementen ist ja auch das ausgehende Quattrocento durchsetzt. Es braucht nur an Meister wie Filippino Lippi oder Benedetto da Majano erinnert zu werden. Man kann in der italienischen Frührenaissance zwei neben einander hergehende und sich mehrfach durchkreuzende Richtungen unterscheiden. Die eine bemüht sich um das Problem harmonischer Proportionierung und ruhig erhabener Monumentalität; sie ist die vorbereitende Phase für den eigentlichen Stil der Hochrenaissance. In der andern leben sich all die stilistischen Merkmale, die dem Quattrocento am eigentümlichsten sind, aus und werden bis zum Übermass gesteigert. Hier kommt eine hüpfende und tänzelnde Bewegtheit zur Anwendung, der es zum Teil an innerer Notwendigkeit gebricht. Vorliebe für preziöse Zierlichkeit treibt zur Manier. Man ergeht sich in einem Vielerlei von Detail und in einer mannigfaltigen Buntfarbigkeit. So hat die Frührenaissance ihren eigenen Spätstil. Was als temporäre Besonderheit und der folgenden Zeit als dekadent erscheint, wird von dieser über Bord geworfen. Der quattrocentistischen Unruhe stellt die Hochrenaissance eine neue klassische Ruhe entgegen.

Es ist wohl nun der Beachtung wert, dass die Kunst Grünewalds gewisse Eigenschaften mit dem Stil des Quattrocento teilt. Auf die gemeinsame Tendenz zu hastiger Bewegtheit braucht ja nur noch einmal kurz verwiesen zu werden. Aber auch jene Neigung zum Preziösen tritt bei Grünewald stellenweise in starker Ausprägung hervor. Davon legten seine Marieen mit dem Kinde Zeugnis ab, sowohl die der Isenheimer „Geburt Christi" als die auf dem Altarbild der Stuppacher Pfarrkirche, die sich unschwer ähnlichen gesucht zierlichen Bildungen italienischer Maler an die Seite stellen lassen (Abb. 16—18). Wie sich die musizierenden Engel auf dem „Isenheimer Konzert" gebärden, mit ihren vertrackten Körperhaltungen und eckig gespreizten Handbewegungen, die oberen Glieder der Finger mit

Digitized by Google

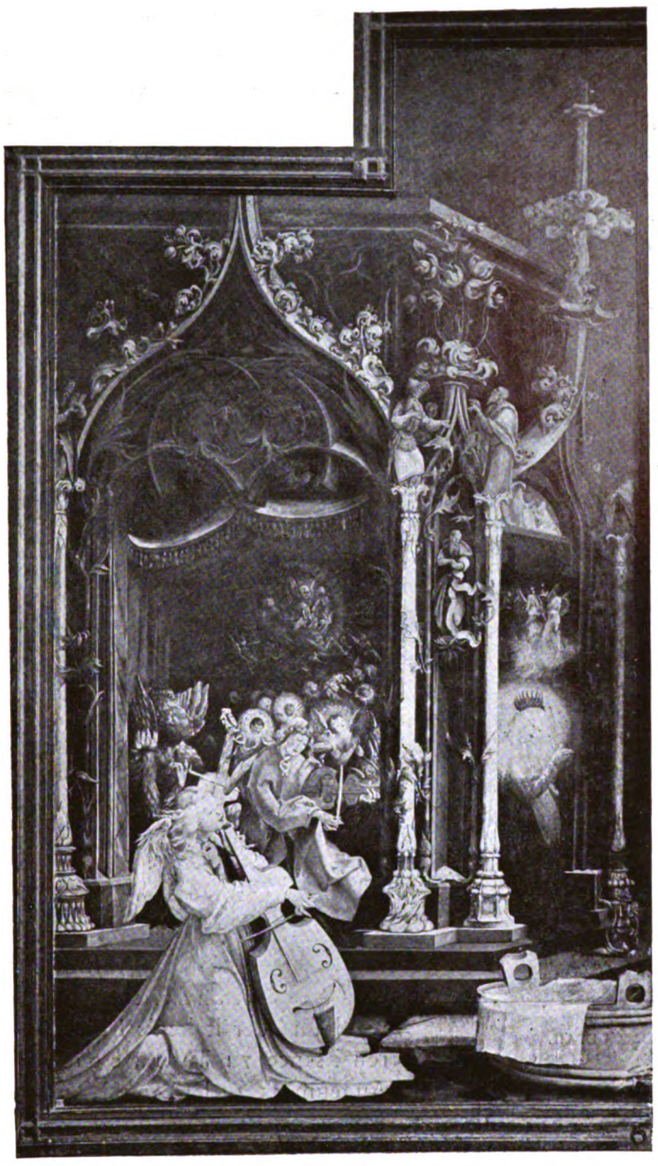


ABB. 15. GRÜNEWALD, ENGELKONZERT VOM ISENHEIMER ALTAR
COLMAR, MUSEUM

Ringen bereift, das bekundet eine Affektationssucht, die einerseits in dem Zeitstil, andererseits in einer besonderen Disposition des Meisters ihre Wurzel hat. Darin äussert sich das Manieristische, in das die subtilsten Formprobleme der Spätgotik in ihren letzten Konsequenzen und Überspannungen verfallen. Wie der Zierbau desselben Bildes den gotischen Formenschatz in willkürlicher Auflösung und spielerischer Zersetzung zeigt, so giebt sich in gewissen Bildungen menschlicher Körper ein Hang zur Manier zu erkennen, die sich in kapriziösen Ausschweifungen gefällt, besonders auffallend bei einem Künstler, der sonst so kräftige Töne anzuschlagen liebt. Von verschiedenen Grundelementen ausgehend kommen italienisches Quattrocento und deutsche Spätgotik in gewissen von uns angedeuteten Punkten zu ähnlichen Ergebnissen; allerdings darf man nicht ausser Acht lassen, dass auch jenes von gotischen Ausläufern begleitet wird. Die grossen Bewegungen der Kultur und Stilistik haben viel mehr allgemein europäische Akzente, als man gewöhnlich sich vorstellen mag.

Es giebt bei Grünewald aber auch Momente, die auf eine unmittelbarere Berührung mit der italienischen Renaissance hindeuten. Zum Teil schon seit längerer Zeit beobachtet, sind sie letzthin besonders stark betont worden; und man meinte sogar, zu ihrer Erklärung eine Studienreise nach dem Süden voraussetzen zu dürfen.

In dem Bereich des Architektonischen und Dekorativen hat er zuweilen Renaissanceformen herangezogen. Auf dem Isenheimer Flügel mit der stehenden Figur des Antonius Eremita hat er im Hintergrund ein klassisches Pfeilerkapitäl angebracht; an dem Stab des Heiligen zeigt das Ringstück unter der linken Hand eine Renaissancebildung. Auf dem entsprechenden Flügel mit dem Sebastian finden wir ein Säulenpostament, das sich antikisierenden Formen anschliesst. Innerhalb des Altarwerks sind diese Entlehnungen aber nur Ausnahmen, die den dekorativen Gesamtcharakter keineswegs beeinflussen.

Auffallender ist das Renaissancemässige in der „Kreuztragung" aus Tauberbischofsheim, die einer späteren Entstehungszeit angehört. Bei der Architektur, die als Hintergrundkulisse den Schauplatz abschliesst, fehlen gotische Bestandteile. Auf einem Pfeilerbau mit gradem Gebälk sitzt rechts ein Torbogen auf, den eine Archivolte mit einem Anthemium einfasst. Hinter der Pfeilerarchitektur erhebt sich ein schlanker Kuppelbau, der über deren Gesims emporragt. Die flachgedeckte Kuppel mit Laterne steigt aus einem polygonalen Unterbau auf. Was hier von Formen südlicher Renaissance verwendet wird, ist auf seine einfachsten Bestandteile reduziert und, von einem klassischen Standpunkt

Digitized by Google

ABB. 18. CARLO CRIVELLI, MARIA MIT DEM KINDE. DETAIL
BUDAPEST, GEMÄLDEGALERIE

betrachtet, barbarisiert. Dem Spätgotiker fehlt jeder Sinn für das von einem ganz anderen Augenmass ausgehende Proportionssystem. Aber es darf doch vielleicht als symptomatisch für ein in Wandlung begriffenes Stilgefühl angesehen werden, dass er als Fond für seine bewegte Figurengruppe die ruhige Wandung mit vorherrschenden Graden benutzt. Wie nüchtern und moros wirkt dann aber hier das Bauliche, verglichen mit jenem Tabernakel des Isenheimer „Engelkonzerts", wo er der ihm eingeborenen Phantasie mit überschwenglicher Erfinderlust freien Lauf liess.

Ganz ähnlich ist die Behandlung des Architektonischen auf dem „das Schneewunder der Gründung von S. Maria Maggiore" darstellenden Altarflügel des Freiburger Museums, der auch in die spätere Zeit des Künstlers fällt. Der Hintergrund, der den Lateranplatz vorstellen soll, ist, wie nachgewiesen werden konnte, unter Anlehnung an ältere Vorlagen zusammengesetzt; es war also beabsichtigt, dem Schauplatz ein gewisses Lokalkolorit zu verleihen. Im Einzelnen dieselbe Verrohung übernommener Formen wie auf dem vorigen Bilde.

Im Laufe fortschreitender Entwicklung gewährt also Grünewald den der italienischen Renaissance entsprungenen Bildungen, die rasch Allgemeingut der zivilisierten Welt wurden, immer mehr Eingang in seine Werke. Innerlich stand er diesen aus den Wurzeln der Antike gezogenen architektonischen und dekorativen Formen fremd gegenüber und sie regten seine Phantasie nicht zu produktivem Nach- und Weiterschaffen an. Aber der Strom der Zeit war stark genug, auch über seine Kunst eine Welle hingleiten zu lassen.

Wir haben nun noch auf gewisse Übereinstimmungen, die in dem Figürlichen, in Auffassung und Komposition zwischen Grünewald und der italienischen Frührenaissance zu Tage treten, das Augenmerk zu lenken. Man hat schon längst beobachtet, dass der heilige Sebastian auf dem Seitenflügel des Isenheimer Altars in seiner Haltung mit Stand- und Spielbein und mit seinem kühnen Kontrapost eine klassische Ponderation aufweist. Das ist um so auffallender, wenn man damit den Täufer Johannes auf der „Kreuzigung" desselben Werkes vergleicht, der, mit beiden durchgedrückten Beinen fest auf dem Boden ruhend, eine durchaus gotische Form des Stehens zeigt — ebenso wie der geharnischte Longinus auf der frühen Baseler „Kreuzigung". Wenn man aber als Vorbild für den Sebastian eine bestimmte Figur in Mantegnas „Triumph des Cäsar" bezeichnet hat, an die sich Grünewald unmittelbar angeschlossen haben soll, so scheint mir dafür kein genügender Anhaltspunkt vorhanden zu sein. Wir finden auch auf einem seiner frühsten

Digitized by Google

Werke, der „Verspottung Christi“ in der Münchener Pinakothek (Abb. 19), eine Gestalt, die ohne Vermittlung der italienischen Renaissance nicht gut denkbar ist. Es ist die Hauptfigur des Schergen, der im Begriff ist, mit seinem Strick Christus von seinem Sitz aufzutreiben. Vom Rücken gesehen, den Kopf entgegen der Bewegung des Rumpfes zurückgewendet, zeigt sie eine Freiheit in den Gelenken und eine kontrapostische Verve, wozu die altdeutsche Kunst vor Bekanntschaft mit der Renaissance nicht fähig war und wofür sie kein Auge hatte. Auch für diesen Fall hat man kürzlich eine italienische Vorlage namhaft machen zu können geglaubt: den das Schwert schwingenden Henker auf der kleinen Predella mit Darstellungen aus der Legende des Nicolaus von Bari in der

ABB. 16. GRÜNEWALD, MARIA MIT DEM KINDE VOM ISENHEIMER ALTAR

Casa Buonarroti in Florenz; ein Bildchen, das, einst in der Capella Cavalcanti in Santa Croce befindlich, von mir früher als Giuliano Pesello bestimmt worden ist. Dass Haltung und Rhythmus der beiden Figuren eine Ähnlichkeit aufweisen, unterliegt gewiss keinem Zweifel. Aber daraus

Digitized by Google

ABB. 20. GRÜNEWALD, JOHANNES DER TÄUFER VON DER ISENHEIMER KREUZIGUNG
COLMAR, MUSEUM

unmittelbare Beziehungen abzuleiten hat keine Beweiskraft für sich. Derartige Bewegungsposen, die aus dem neuen Körpergefühl der Renaissance heraus erwuchsen und im Sinne der Epoche eine besondere Kunstfertigkeit zur Schau tragen, gingen in den Allgemeinbestand des Formenschatzes über. Durch Zeichnungen und graphische Vervielfältigungen verbreitet, wanderten sie als Ateliergut von Hand zu Hand. Inwieweit sich der Meister der Buonarroti-Predella an jener Figur wirklich erfinderisch bethätigte, mag dahingestellt bleiben. Aber es heisst zu materialistisch vorgehen, will man die äussere Verwandtschaft zweier solcher Figuren zum Anlass nehmen, um die eine ohne weiteres von der andern abzuleiten. In den Jahren, in denen wir uns Grünewald als lernend zu denken haben, war die deutsche Kunst schon mit Beispielen nach italienischen Mustern durchsetzt. So zeigt zum Beispiel die stehende Maria in Dürers Stich der „Anna Selbdritt" (B. 29) eine ähnliche kunstreich kontrapostische Rückenansicht mit einem ins Profil gestellten Kopf, die von der Zeit als „modern" empfunden werden musste. Neue Ideen und neue Formen verbreiteten sich durch die verschiedensten und zum Teil unsichtbare Kanäle, ohne dass sich das unmittelbare Woher immer genau fixieren liesse. Es war nichts Aussergewöhnliches für die Übergangsmeister um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, wenn sich eine Gelegenheit bot und ein bestimmter Zweck es ihnen ratsam erscheinen liess, nach dem zugewanderten Vorbildermaterial zu greifen.

Der Zusammenhang Grünewalds mit der Renaissance erschöpft sich aber nicht in solchen vereinzelten Formrezeptionen. Es lässt sich auch eine merkwürdige geistige Verwandtschaft wahrnehmen zwischen ihm und einer Richtung des Quattrocento, die durch die Namen Masaccio, Andrea del Castagno und Pietro della Francesca gekennzeichnet sein mag. Sein herber Naturalismus steht dem Wesen dieser näher als der realistischen Art des deutschen fünfzehnten Jahrhunderts. Und er hat das Pathos, das er dem Ausdruck verleiht, die grosse vielsagende Geste mit den bahnbrechenden Malern der Renaissance gemein. Man stelle im Geiste den Täufer der Isenheimer „Kreuzigung" mit seiner markanten auf Christus weisenden Handbewegung (Abb. 20) neben Masaccios Maria auf dem Trinitätsfresko in S. Maria Novella (Abb. 21), die die Rechte dem von Gottvater gehaltenen Crucifixus zukehrt, um ihn dem Beschauer als Exempel vorzuführen, und man wird das Ähnliche in dem Klang der Gebärde herausfühlen. Ein ins Pathetische gehobenes Schmerzgefühl, wie es sich an der Johannesgestalt desselben Masacciobildes und auf Castagnos Kreuzigungsfresko aus Santa Maria Nuova (Uffizien) zeigt (Abb. 22), ist auch für den Jünger auf Grünewalds „Kreuzigung" aus Tauberbischofsheim das bezeichnende Stimmungsmoment. Der Deutsche steigert und übertreibt aber alle mit der Physiognomik des Leidens verbundenen formverzerrenden Faktoren, in einem Maasse, das für ein romanisches Auge kaum noch erträglich wäre.

Verbunden mit dem Pathos beobachtet man bei Grünewald stellenweise eine Art von Monumentalität, die sich ebenfalls in dem Schaffen jener

Digitized by Google

Italiener vorgebildet findet. Er benutzt so wie sie die Gewanddrapierung als formales Element, um durch ihr Volumen und ihre Raffung einer Figur mehr Gewichtigkeit im Auftreten zu verleihen. So erhält der Täufer auf der „Kreuzigung" des Isenheimer Altars durch den über dem härenen Unterkleid in grossem Wurf gefalteten Mantel einen Zug ins Grandiose. Auch Gestalten wie die schlafenden und erwachenden Hüter des Grabes auf dem Flügel der „Auferstehung" haben in ihrer Dynamik und dem Rhythmus des Körperbaus, ferner in der Art, wie sie als Kompositionswerte verwandt und im Raum verteilt sind, kaum eine Parallele innerhalb der gleichzeitigen deutschen Kunst und lassen sich viel mehr dem monumentalen Gefühl eines Pietro della Francesca an die Seite stellen.

ABB. 19. GRÜNEWALD, VERSPOTTUNG CHRISTI
MÜNCHEN, PINAKOTHEK

Betrachtet man die Kunst Grünewalds ihrer Gesamtentwicklung nach auf die Komposition hin, so zeigt sich, dass diese immer mehr im Charakter der Renaissance weitergebildet wird. Die Karlsruher „Kreuzigung" aus Tauberbischofsheim ist mit den korrespondierenden und durch kontrastierende Haltung auf einander abgestimmten Figuren von Maria und Johannes und mit einer gleichförmigen Abwägung der Massen mehr renaissancemässig ausbalanciert als die vorhergehenden „Kreuzigungen". Das wird besonders offensichtlich, wenn man auf das noch ganz von gotischem Stilgefühl beherrschte frühe Baseler Gemälde zurückgreift. In Karlsruhe sind die Formen voller, die Gewandung verläuft weicher in ihrem Fall, mit rundlichen Biegungen, von einem mehr pathetischen Schwung erfüllt: eine Wandlung, die zu einer stärkeren Betonung der Renaissanceelemente geführt hat. Dasselbe gewahren wir an dem Münchener Mauritius-Bilde. Hier sehen wir, wie sich Grünewald in das Kompositionsprinzip der Subordination, das im sechzehnten Jahrhundert zur Herrschaft gelangt, eingelebt hat. Während das fünfzehnte Jahrhundert in Deutschland nur ein gleichwertiges Koordinieren von Massen kennt, hat sich unter dem Einfluss der Renaissance das System, den wesentlichen Hauptfaktoren andere für die Gesamtökonomie nebensächlichere unterzuordnen, ausgebildet. Trotz aller spätgotischen Einzelheiten ist so das Gemälde in einem neuen Geist konzipiert.

Nachdem wir das Verhältnis Grünewalds zur Renaissance in seinen wesentlichen Erscheinungen dargelegt haben, verzichten wir darauf der Frage näher zu treten, ob dadurch die Annahme einer Studienreise des Meisters nach Italien bedingt wird und in welchen Zeitpunkt dieselbe etwa zu setzen wäre. Wir wissen nichts darüber und könnten uns nur in Vermutungen bewegen. Dass sich manches dafür anführen lässt, dass er seine Anregungen unmittelbar an den Quellen des neuen, „modernen" Stils empfing, ist gewiss nicht von der Hand zu

Digitized by Google

ABB. 21. MASACCIO, TRINITÄT. FRESKO
FLORENZ, S. MARIA NOVELLA

weisen. Ein solches äusseres Moment würde für das Verständnis seiner Kunst aber ohne grossen Belang sein. Es genügt uns, in das Netz von Beziehungen, die diese mit Form- und Ausdruckselementen der italienischen Renaissance verknüpfen, Einblick gewonnen zu haben; denn nur auf die Kunst als Phantasieprodukt des Genius, die für uns noch heute ein lebendiger Faktor ist, kommt es uns an. Dass durch solche Einflüsse das Ureigne des Stils nicht wesentlich in seiner Entfaltung berührt und nicht nach einer klassischen Seite verschoben wurde, lässt unsere Betrachtung zur Genüge erkennen.

Es bleibt uns noch übrig, die malerischen Eigenschaften Grünewalds innerhalb seines formalen Systems zu betrachten. Wenn Sandrart, der vielgereiste Kenner der niederländischen und italienischen Kunst seiner Epoche, die in der koloristischen Entwicklung doch so viel weiter gekommen war, ihn den deutschen Correggio nennt, so will das etwas besagen, mag die Bezeichnung als Charakteristikum auch nicht besonders glücklich gewählt sein. Versuchen wir uns von dem Wesen seiner Malweise Rechenschaft zu geben, so sind zwei Momente zu beachten: der Sinn für Kombination, Pracht und Brillanz der Farben, kurz seine spezifisch malerische Begabung; dann die Tendenz, die Farbe gefühlssymbolisch zu verwerten.

Um zu ermessen, wie stark das Letztere bei ihm ins Gewicht fällt, braucht man nur wieder an Dürer zu denken, für den die Farbe im wesentlichen nur ein dekoratives Beiwerk zu dem zeichnerischen Gebilde ist, aber kaum zur Akzentuierung inneren seelischen Lebens dient. Der effektvolle Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten Flügelpaar des Isenheimer Altars, zwischen der „Kreuzigung“ und der „Geburt Christi“, beruht auf dem der jedesmaligen Stimmung angepassten koloristischen Ensemble. Hier die jauchzende Pracht einer über eine blühende Buntheit verfügenden Palette, die das frohe Ereignis mit festlichem Glanz umgiebt. Dort der düster ernste und grausig erhabene Eindruck aus der farbigen Anlage heraus entwickelt; die roten Blutflecke und die blaugrün angelaufenen Wunden sind Stimulantien für die psychologische Einfühlung und erfüllen zugleich die Funktion als artistische Werte innerhalb des malerischen Gesamtbildes. Ein sensualistischer Charakterzug ist der Farbe eigen. Sie unterstützt die erregenden Wirkungen, auf die es abgesehen ist. Wir stellten vorher innerhalb der psychologischen Sphäre Grünewald in eine romantische Kategorie ein. Im Wesen romantischer Malerei liegt es, auf die gefühlssymbolischen und stimmungfördernden Eigenschaften der Farbe besonderen Nachdruck zu legen.

Betrachten wir das Farbenproblem Grünewalds von seiner technischen Seite, so ergiebt sich, dass es nicht so sehr aus dem allgemeinen Rahmen der Zeit herausfällt, wie es vielleicht zunächst den Anschein hat und wie wohl zuweilen behauptet worden ist. Wenn auch die Entwicklungstendenz, die zwischen dem Isenheimer Altar und dem Münchener „Mauritius“ zu beobachten ist, sich nach grösserer koloristischer Freiheit hin bewegt, so bleibt es doch dabei, dass ein festes lineares Gerüst die Grundlage für die Farbengebung herstellt. Die

Digitized by Google

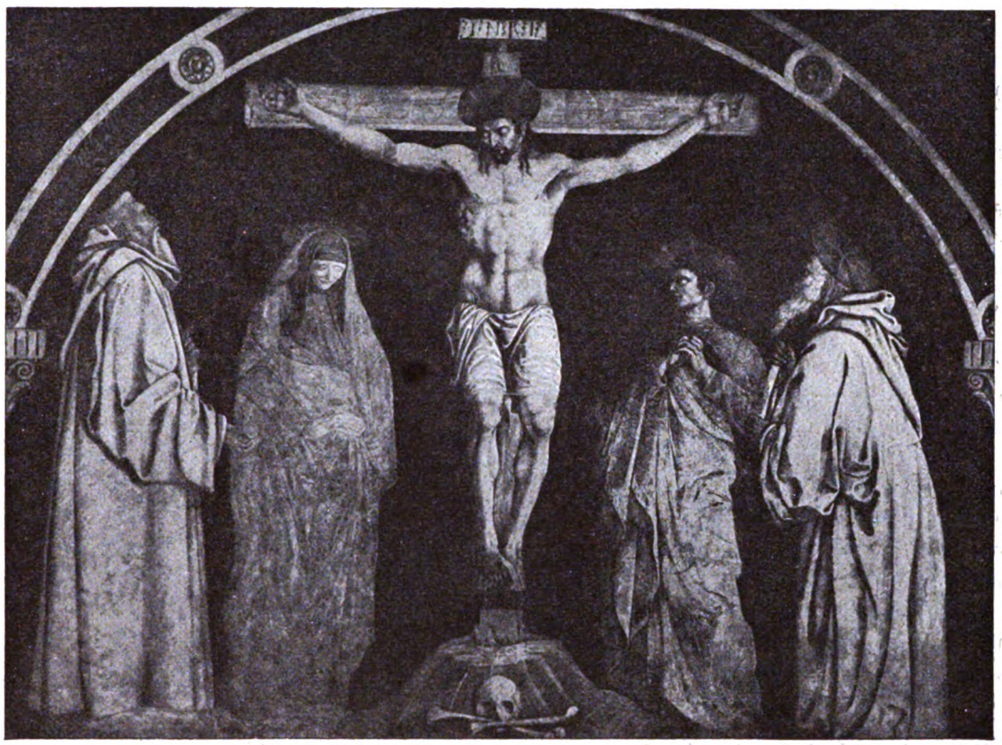


ABB. 22. ANDREA DEL CASTAGNO, KREUZIGUNG. FRESKO
FLORENZ, UFFIZIEN

spätgotische Linie ist ein beherrschender Akzent in der Anlage. Ein kräftig umrandeter Kontur akzentuiert an einzelnen Stellen der Form ihren Ausdrucksgehalt. In die bewegte Fülle der spätgotischen Linienrhythmik schmiegen sich die Farben ein. So entstehen in streng umrissene Grenzen gebannte polychrome Gebilde, strotzend von Erfindungsreichtum in farbigen Kombinationen. Auf Werken der Spätzeit erscheinen die Konturen mehr abgeschliffen, die Formgebung wird weicher, die Farbe zarter und duftiger.

Nach verschiedenen Seiten macht er Vorstösse in spezifisch koloristischer Richtung, wo es ihm um die Verwirklichung von Raum- und Beleuchtungserlebnissen zu tun ist, ohne dass er aber zu der konsequenten Aufstellung eines bestimmten neuen Systems schreitet. Zeigt die Isenheimer „Verkündigung" auch einen grossen Fortschritt in der Raumbildung gegenüber Interieurs des fünfzehnten Jahrhunderts, so kommt doch nicht eine spezifische Raumstimmung, die sich aus einer Wechselwirkung von Licht und Schatten ergiebt, zustande. Lichtstrahlen von bündelartiger Formung dringen durch das rechte Seitenfenster des kappellenartigen, durch Vorhänge in zwei Teile gesonderten Raumes ein und streichen über dem Haupt des Engels hin. Ein einheitlicher Raumeindruck wird gehemmt durch die verschiedenen Gegenstände, die das Innere anfüllen und zerlegen und die ganz zeichnerisch und kubisch gesehen sind. Das Farbenbild resultiert aus einer stark bunten polychromen Anlage. So sind die Gewölberippen in dem hinteren Raumabschnitt grün, in dem vorderen rot; goldenes Ornament und blaue Felder bedecken die Gewölbe. Das alles schliesst ein Eingehen auf eine eigentliche Helldunkelwirkung aus. Auf dem Freiburger Gemälde der „Gründung von Santa Maria Maggiore" (Abb. 23), wagt sich der grosse Problematiker aber an eine der Zeit gar nicht geläufige Aufgabe: die Zuschauer, die auf dem Lateranplatz dem Geschehnis folgen, als einen Masseneindruck zu geben. Gewiss ist es nicht glücklich, dass sich ein Teil der Menge dem Papst, der mit seinem Stab den Grundriss der Kirche in den Schnee zeichnet, ein anderer der oben in den Lüften erscheinenden Maria zuwendet, weil die Aufmerksamkeit dadurch zersplittert wird. Aber um den Masseneindruck als solchen wirksam zu machen und eine

Digitized by Google

räumliche Tiefenwirkung hervorzubringen, fahndet Grünewald auf besondere Ausdrucksmittel, die das lineare Element mehr zurücktreten lassen. Beabsichtigt ist eine impressionistische Fernwirkung, und die Stellung des Problems müsste bei einer konsequenten Weiterbildung zu der Anwendung einer impressionistischen Maltechnik hinleiten. Aber Grünewald, wie überhaupt die deutsche Kunst, hat diesen Weg nicht beschritten. Er wurde angebahnt durch die italienische Renaissancemalerei, insbesondere Venedigs, die den Ausgangspunkt für die Entwicklungsreihen des impressionistischen Kolorismus bildet. Grünewalds koloristische Versuche führen nicht bis zu einer mit leisen Schwingungen rechnenden Tonigkeit oder zu einer mit freien und offenen Pinselstrichen auf Farbenflecken aufgebauten Valeurmalerei. Wenn er reiche Differenzierungen sucht, wendet er Farbenbrechungen mit irisierenden Wirkungen an, wie bei der Isenheimer „Auferstehung", ein System, das im sechzehnten Jahrhundert auch von den Italienern, die nicht der impressionistischen Tendenz folgten, ausgebildet wurde (Parmigianino-Schule). So enthielt seine Malweise keine prospektiven Eigenschaften, die von der fortschreitenden europäischen Entwicklung aufgenommen wurden. Retrospektiv angesehen bezeichnet sie den Höhepunkt an koloristischem Ausdrucksvermögen innerhalb der altdeutschen Kunst. Sie entfaltet sich für uns am üppigsten in dem Münchener Mauritiusbild. Führen die gotischen Kurvaturen in verschiedenen Details auch noch ihr Eigenleben, so ist doch das lineare Kontursystem für den Gesamteindruck stark abgedämpft; in feiner aneinander geleiteten farbigen Abstufungen ist eine hohe Meisterschaft erreicht. Bei aller Pracht, Buntheit und Kraft der Lokalfarben hat das Kolorit im ganzen durch eine Art Sfumato eine weiche Abstimmung erhalten. So ist es in koloristischer Hinsicht das am meisten fortgeschrittene Bild der altdeutschen Schule und wird von keinem andern übertroffen.

4

Unsere Betrachtungen haben uns gezeigt, wie Grünewald den Eingebungen seiner mystischen und romantischen Phantasie seine Formensprache und den Stil seiner Zeit anpasste. Er stellte eine naturalistische Interpretation in den Dienst einer besondern Auffassung des Göttlichen und Heiligen. Die irrationale Seite des Religiösen sucht er zu erfassen und durch seine Darstellungskunst anschaulich zu machen. Alle seine Mittel bietet er auf um sich dem Mysteriösen zu nähern. Durch eine allgemeine Beziehung auf ein Transzendentes erhält dieser Naturalismus seine Idealität. Jene geschlossene und imposante Einheitlichkeit festen und sicheren Im-Glauben-Stehens, wie sie die mittelalterliche Kunst in ihrer Behandlung der heiligen Dinge zum Ausdruck brachte, ist aber geschwunden. Die neue Zeit hat den Zwiespalt aufgebracht zwischen Glauben und Wissen, zwischen Wunder und Erfahrung. Der Erfahrungsbesitz und die Wahrnehmungsfähigkeit ist ausserordentlich bereichert und gesteigert worden. Man sucht sich des Wunderbaren immer mehr unter Zuhilfenahme dieser Erwerbungen zu bemächtigen. Reflexion und Induktion nagen an der Tradition. Wir sahen, ein wie umfangreiches neues und kompliziertes psychologisches Material Grünewald zu Gebote steht, aus dem er bei seinen kirchlichen Erfindungen schöpft. Darauf beruht auch das Problematische seiner Natur. Grübelndes und ausschweifendes Reflektieren durchsetzt und zersetzt zum Teil seine religiösen Konfessionen. Es ist ein ruheloses und stellenweise gewaltsames Bemühen, das sich in seinen Werken bekundet. Und man darf wohl fragen: liegt es an der in Zersetzung begriffenen gealterten Kirche, deren Grundlagen ins Wanken geraten und die sorglos und unbekümmert die Wiederherstellung ihrer Fundamente vertagt, während an anderer Stelle schon ein neuer Aufbau ersteht, oder liegt es an der persönlichen Zerrissenheit und Unrast im Innern des künstlerischen Schöpfers, was seinen Arbeiten diesen problematischen Charakter verleiht? Es wird wohl beides durcheinanderwirken, das letzte vielleicht durch das erste mit bedingt. Wenn Sandrart, der so eifrig allem auf Grünewald bezüglichen Material nachspürte, als einzigen persönlichen Zug seines Wesens — gewiss auf einer zu seiner Zeit noch bestehenden Tradition fussend — anführt, dass er ein eingezogenes melancholisches Leben geführt habe, so steht das mit dem psychologischen Ausdrucksgehalt seiner Werke in Einklang.

Dazu kommt noch eins. Für den neuen Schatz an inneren und äusseren Erfahrungen und Beobachtungen ist keine ganz adäquate Form gewonnen. Die mittelalterliche Kunst auf ihrem Höhepunkt hat es mit all ihren Beschränkungen zu einer Identität von Gehalt und Form gebracht, die etwas Überzeugendes und Hoheitsvolles hat. Grünewalds Zeit steht unter der Herrschaft eines in Auflösung begriffenen Formsystems, das durch

Digitized by Google

Übernahme von Renaissanceelementen einer Verjüngung zustrebt. Wir sahen, wie er solche Elemente in seine Kunst einbezieht, wie sie im Laufe seiner Entwicklung eine bestimmtere Ausprägung erhalten; aber er macht sich die eigentlichen Renaissanceprobleme nicht in so weitgehendem Masse zu eigen wie Dürer. Es ist nichts im besonderen Sinne Humanistisches in seiner Gefühlsweise und Kunst. Trotz Anwendung einzelner klassischer Motive ist sein Schaffen dem Wesen nach antiklassisch. Von dem Ausdrucksgehalt bleibt ein ungebändigter Rest, der nicht in die Form eingeschmolzen und von ihr aufgesogen wird. Die subjektive Kraft und Fülle des Ausdrucks, nicht die adelnde objektive Form ist bei ihm das primäre Element der Idealität. So ist es auch begreiflich, dass eine solche Erscheinung auf eine unklassische Zeit, wie die um die Wende des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, eine so besondere Anziehung ausüben konnte. Für den im Klassischen wurzelnden Jacob Burckhardt behielt sie, wie wir am Anfang sahen, etwas nicht ganz Befriedigendes.

Und wie steht es nun damit, wenn von gewissen Seiten Grünewald gern mit Emphase als „der" deutsche Meister ausgerufen wird? — Würde man jemandem aufgeben, er sollte in einer kurzen Definition zusammenfassen, was an den verschiedenen und zum Teil gegensätzlichen Manifestationen des deutschen Geistes als das spezifisch Deutsche zu bezeichnen ist, er würde vermutlich in Verlegenheit geraten. Mancher sucht das Deutsche dort, wo es sich am reinsten national, ohne fremde Kultur- und Stilbeimischung offenbaren soll. Abgesehen davon, dass man dann schon der Frankreich entstammenden Gotik gegenüber, in der doch von jener Seite eine der reinsten Verwirklichungen des deutschen Genius gesehen wird, stocken müsste, wie soll man sich zu dem späteren Dürer, zu dem Goethe der Klassik, zu Schinkel und Rauch stellen? Der Begriff des „Deutschen", dessen was im besonderen Sinn als deutsch angesehen und geschätzt wird, macht auch Wandlungen durch und hat seine Geschichte. Der Nationalcharakter eines Volkes pflegt am schärfsten herausgearbeitet zu werden — und zwar nach der negativen Seite — von seinen Feinden. Da sie das Hauptaugenmerk auf das ihnen Entgegengesetzte und Unsympathische richten, so sehen sie darin das Charakteristische. Die negativen Eigenschaften sind auch viel leichter zu erkennen und zu bestimmen als die positiven. Legt man den Massstab einer bewussten und trotzigen Isolierung von allem Fremden an Grünewalds Kunst an, so darf sie, wie wir sahen, unter solchem Gesichtspunkt nicht als ein gänzlich unberührtes Präparat deutschen Geistes gelten; sie hält, wenn auch eigenwillig und ungebärdig, mit der Hauptbewegung der europäischen künstlerischen Kultur bis zu einem gewissen Grade Schritt. Und ebenso steht es, fassen wir einige der Kulminationspunkte deutscher Geistesgeschichte zu verschiedenen

ABB. 23. GRÜNEWALD, GRÜNDUNG VON S. MARIA MAGGIORE
FREIBURG I. B., MUSEUM

Digitized by Google

Zeiten ins Auge: die höfische Literatur des Mittelalters, Dürer und Holbein, Goethe. Wer nur das Negative an Grünewald sieht, wird ihm Form- und Masslosigkeit vorwerfen. Es ist das „Barbarische", das man vom klassischen, puristischen und akademischen Standpunkt stets an den grössten Schöpfungen des germanischen Genius getadelt hat, und solche Urteile machten ja auch vor einem Shakespeare und Rembrandt nicht Halt. Eine klassische und akademische Kunst hat etwas Rationalisierendes. Und je akademischer eine Kunst wird, um so rationalistischer wird sie.

In dem deutschen Geist liegt, darf man wohl sagen, ein besonderer Hang zum Irrationalen, der auf diese oder jene Weise nach kündbarer Gestaltung strebt. Wie stark Grünewald auf das Irrationale ausgeht, hat unsere Darstellung gezeigt. Darin liegt ein Stück der Eigenart und Grösse seiner Kunst. Man soll sich Formlosigkeit nun aber nicht immer nur als Vorzug anrechnen und mit einer besonderen Tiefe des Gefühls rechtfertigen. Viktor Hehn sagt in seinen „Gedanken über Goethe" einmal: „In Deutschland hat die schöne Form immer verdächtig gemacht." Was wir an Grünewald bewundern, ist nicht eine alles umfassende, gleichsam mystische oder magische Verkörperung des deutchen Gesamtwesens, sondern eine der zahlreichen Kristallisationen, in die sich der deutsche Geist gespalten und die eine originale und grossartige, aber auch durch verschiedene Bedingtheiten eingeschränkte Gestalt angenommen hat.

MATTHIAS GRÜNEWALD, HANDSTUDIE FÜR DIE FIGUR DES HL. SEBASTIAN
COLMAR

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, LITHOGRAPHIE ZU „KLEISTS KLEINEN SCHRIFTEN".

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die wichtigste Ausstellung des März war die Corinth-Ausstellung, die die *Berliner Sezession* ihrem Präsidenten zur Feier seines sechzigsten Geburtstages veranstaltet hat. Es waren einige der schönsten Werke Corinths zu sehen, doch hätte die Ausstellung als Ganzes viel einheitlicher und überzeugender sein können. Wir gehen bei dieser Gelegenheit nicht näher auf Corinths Schaffen ein, weil wir in einem der nächsten Hefte ausführlicher darüber zu berichten und den Geburtstag in unserer Weise zu würdigen gedenken.

Im *Graphischen Kabinet* (I. B. Neumann) waren graphische Arbeiten und Zeichnungen von Willy Jäckel ausgestellt. Jäckel erfreut sich in dem Kreise der Berliner Sezession eines nicht geringen Ruhmes. Er ist ein Zeichner, in dessen Handschrift eine gewisse Grossartigkeit ist und dessen Monumentalität keineswegs nur eine leere Geste bleibt. Er ist mit seinem „Stil" jedoch allzu schnell fertig geworden. Er konnte aber nur so schnell fertig werden mit Hülfe einer Manier und eines expressionistisch gefärbten Eklektizismus. Seine grossen Blätter, worauf nackte Menschen, leidenschaftlich sich verkrampfende Leiber mit der umgebenden Landschaft zu einer formalen Einheit werden, sind zu sehr „Kompositionen." Das Heroische der Landschaften und der Akte ist, bei aller Kühnheit, etwas zu systematisch, um lebendige Wirkungen auslösen zu können. Es sollte Jäckel zu denken geben, dass der Betrachter am liebsten und längsten vor den Blättern verweilt, die unmittelbar auf Naturstudien zurück gehen oder vor der Natur vollendet worden sind. Am stärksten aber wirkte ein gemaltes Frauenbildnis, das zufällig in den Ausstellungsräumen stand. Hier hat die Natur den Stil in einer Weise durchdrungen, dass wie eine sachlich konstatierte Wahrheit wirkt, was doch ein Klang und eine Formenmelodie ist. K. Sch.

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, BILDNIS SEINES SPRACHLEHRERS HENRY, 1866
IM BESITZ DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

ZWEI BILDNISSE VON LIEBERMANN

Wir bilden zwei Männerporträts Max Liebermanns ab, die von einander durch ein ganzes Arbeitsleben getrennt sind. Das erste hat, im Jahre 1866, der Neunzehnjährige gemalt; das zweite ist in diesen Wochen vollendet worden. Dargestellt ist auf der Jugendarbeit der Sprachlehrer Henry, dem der junge Primaner und Steffeckschüler manche Anregung auf dem Gebiete der Musik verdankt; das Alterswerk stellt den bekannten Berliner Komponisten und Kapellmeister Richard Strauss dar. Die beiden Werke sind der Auffassung, dem Können, der Vortragsweise und der geistigen Durchdringung nach sehr verschieden; aber sie sind einander auch wieder sehr ähnlich. Es ist jene undefinierbare Verwandtschaft darin, die die Jugendwerke jedes Meisters mit seinen Alterswerken verbindet. Es bestätigt sich wieder einmal, dass das grosse Talent mit dem Wesentlichen der Darstellungsgabe geboren wird und dass in seinen frühesten Äusserungen schon ein Zug der Meisterschaft ist. Das Bildnis Henrys ist gewiss in mancher Weise noch schulmässig, ja schülerhaft; aber in der leichten flockigen Malweise, in der sicheren Charakterisierung und treffenden Zeichnung ist auch wieder so viel persönliche Unbefangenheit, dass die Arbeit als Talentprobe und als entwicklungsgeschichtliches Dokument unschätzbar wird. Es zeigt sich schon das Beste, was Liebermann sein eigen nennt, in dem Bildchen: die Naivität der Anschauung.

Wie sich diese Naivität dann in einem fünfzigjährigen Malerleben, das wie ein einziger Arbeitstag gewesen ist, erhalten hat, davon giebt das Bildnis von Richard Strauss Kunde. Man kann einen bedeutenden und berühmten Mann nicht weniger unvoreingenommen, nicht naiver und zugleich geistreicher, nicht freier und zugleich sachlicher, nicht mehr malerisch und menschlich in einem darstellen. Wenn in dem Jüngling schon etwas von der Reife des Meisters war, so ist in diesem noch die Frische und Lebendigkeit des Jünglings. Das Nebeneinander der beiden Arbeiten ist, menschlich wie künstlerisch, durch das, was sie trennt und verbindet, aufschlussreich und ergreifend.

Das Frühbild tauchte kürzlich in der Münchener Galerie Caspari auf; das Strauss-bildnis hat die Berliner Nationalgalerie erworben und damit einen guten Kauf gethan. K. Sch.

MÜNCHEN

Die *Moderne Galerie Thannhauser* veranstaltete eine Ausstellung Münchener Malerei 1870—1890, in der neben Werken führender Meister auch eine grosse Anzahl von Gemälden und Studien von Künstlern gezeigt wurden, die zu Unrecht in Vergessenheit geraten oder bisher überhaupt noch nicht die richtige Würdigung gefunden haben. Es handelt sich hierbei natürlich nicht um grosse Entdeckungen, nicht um Werte von höchster Bedeutung, es ist aber eine ausgleichende Gerechtigkeit, wenn heute statt der einstigen Tagesgrössen die ehrlichen allzu Bescheidenen, die sich nicht recht durchsetzen konnten, mit qualitätvollen

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, BILDNIS VON RICHARD STRAUSS, 1918
NEUERWERBUNG DER BERLINER NATIONALGALERIE

Digitized by Google

Arbeiten zu Worte kommen. Nicht minder verdient ist das Schicksal derer, die ihre Begabung allzuleicht einem äusseren Druck nachgebend, in den Dienst einer billigen Publikumskunst gestellt haben und denen es nun schwer fällt, für die guten Arbeiten ihrer Frühzeit die gebührende Anerkennung zu finden. So waren denn auf dieser Ausstellung Defregger neben Trübner, und H. von Bartels neben Schuch, Frank Kirchbach und Rubaud neben Leibl vertreten, und das alle einigende Band bildete die spezifisch malerische Qualität ihrer hier gezeigten Arbeiten. Besonderes Interesse erweckten neben Arbeiten von Mathes und Benedikter verschiedene fein abgestimmte Schöpfungen von Ludwig von Hagen, dessen Bedeutung für die Münchener Kunst der sechziger Jahre, ja dessen Werk voll grosser malerischer Qualitäten überhaupt heute über der grossen Spitzweg-Begeisterung etwas in Vergessenheit geraten ist.

In der Galerie Caspari veranstaltet die *Münchener Neue Sezession* eine Schwarz-Weiss-Ausstellung. Sie ist gut beschickt, wirkt recht lebendig, aber vermittelt doch nirgends ein ganz starkes, lange nachhaltendes künstlerisches Erlebnis. Die Arbeiten Purrmanns, Caspars und Schinnerers, Grossmanns und Kubins sind trefflich wie immer, unter den Pechsteinschen Aquarellen finden sich einige sehr schöne, die Aquarelle Molls dagegen wirken durchgängig zu süsslich. Die Radierungen Scharffs verraten ein ernsthaftes Ringen dieses talentierten Künstlers um eine neue Formulierung seiner Visionen. Während man bei dem jungen Adolf Jutz, dem Bromberger Otto Lange uud dem Dresdener Felix Müller erfreuliche Fortschritte, eine Erweiterung ihres künstlerischen Gesichtskreises und eine grössere Sicherheit in der Formbehandlung feststellen kann, wirkt diesmal Frau Caspar-Filser ebenso wie Oskar Coester nicht so glücklich, nicht zwingend genug. Die tiefere Bedeutung und der künstlerische Wert der Kleeschen Spekulationen haben sich mir auch auf dieser Ausstellung nicht erschlossen.

A. L. M.

MAX LIEBERMANN, LITHOGRAPHIE ZU „KLEISTS KLEINEN SCHRIFTEN"

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, LITHOGRAPHIE AUS „KLEISTS KLEINEN SCHRIFTEN“

CHRONIK

NIEDRIGER HÄNGEN!

Dr. Emil Waldmann, der Verfasser unserer Notiz über die Gründung des „Bundes der Freunde deutscher Kunst“, (im vierten Heft dieses Jahrganges, Seite 157) hat folgenden Brief erhalten. Die Namensunterschrift war mit der Maschine geschrieben.

Leipzig, 18. 2. 18.
Sophienstr. 10.

„Mit besonderem Interesse habe ich kürzlich in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ Ihre Ausführungen über den Bund der Freunde deutscher Kunst gelesen. Obgleich ich diesen Bund bis dahin noch nicht kannte, hat Ihre abfällige und verächtliche Besprechung mich veranlasst, mich einmal genau über diese Vereinigung und ihre Bestrebungen zu informieren. Zu meiner grossen Freude habe ich nun aus dem geradezu prachtvollen Aufrufe ersehen können, um was für gute und gesunde Bestrebungen es sich hier handelt und ich habe ein Gefühl der Empörung empfunden, dass ein Mann, der sich Deutscher nennt, es wagen konnte, eine derart gute Sache so in den Schmutz ziehen zu wollen, wie Sie es versuchen. Ich vermute nur, dass Sie mit Ihrem Gewäsch das Gegenteil erreichen, was Sie beabsichtigen und dass gerade der Hass und die Feindschaft von Leuten Ihres Schlages dem Bunde neue Freunde zuführen wird. Am bedauerlichsten bleibt für mich nur, dass Sie, wie ich erst heute erfahre, der Leiter eines öffentlichen Museums und dazu ausgerechnet der Bremer Kunsthalle sind. Man sollte meinen, dass in einer Stadt wie Bremen ein gesünderer Sinn herrscht, als dass ein Mann Ihrer Gesinnung die Leitung der Kunsthalle in der Hand hat. Hierher gehören Männer von deutscher Art und nicht von jener undeutschen Gemeingefährlichkeit, die unserer Nation zum Verhängnis geworden ist.

Wenn Sie behaupten, dass ausser Hans Thoma dem Bunde kein bekannter deutscher Künstler angehöre, so richten Sie Ihre Unwissenheit und Unfähigkeit, ein Museum zu leiten, damit selbst. Denn wenn Sie nicht wissen, dass Prell, Bracht, Robert von Haug, Kallmorgen und andere, erste deutsche Künstler sind, dann sind Sie ein trauriger Wicht, aber kein Museumsdirektor.

Ich werde dafür sorgen, dass Ihre vorgesetzte Behörde erfährt, was für einen Museumsleiter sie hat. Für Ihre sonstigen schnoddrigen Bemerkungen über den Bund und seine Gründer gehörte Ihnen das Heft mit Ihrem Aufsatze um die Ohren geschlagen.

Mit der Ihnen gebührenden Achtung
Walther Schwarze.

Hierauf liess Dr. Waldmann folgendes antworten:

Herrn Walther Schwarze, Leipzig,
Sophienstr. 10.

Die vorgesetzte Behörde des Direktors der Kunsthalle in Bremen ist:

An den Vorsitzenden des Kunstvereins, Herrn Herm. Strohm, Bremen, Contrescarpe 28.

Einen andere vorgesetzte Behörde giebt es für die Kunsthalle nicht, da das Institut nicht staatlich ist.

Hochachtungsvoll
i. A. F. Bartels.

Diese Postkarte ist zurückgekommen mit dem Vermerk der Post: Adressat Sophienstr. 10 nicht bekannt. Der deutsche Mann, der ein Deutsch schreibt, das ebenso schlecht ist, wie das in dem Aufruf des inzwischen wieder auseinandergegangenen „Bundes der Freunde deutscher Kunst“ hat sich also offenbar in seinem Namen geirrt.

Digitized by Google

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung der Sammlungen Albert Baron Oppenheim (bei Lepke) und Gumprecht (bei Cassirer und Helbing).

Die älteren deutschen Privatsammlungen werden langsam weiter aufgelöst. Die Auktion Oppenheim war schon vor dem Kriege beschlossene Sache und hat sich nur verspätet. Aber dass Herr von Holitscher verkauft, dass Herr Gumprecht versteigert, hängt doch wohl irgendwie mit dem Kriege zusammen. Wenn die Debatten über Kunststeuergesetze immer unklarer und zielloser werden, wenn mit einem Kunstausfuhrgesetz gedroht wird, von dem man nicht einmal erfahren kann, ob es sich nur auf Werke deutscher Meister beziehen soll, sondern schlechthin auf jeden Kunstbesitz, der sich in Deutschland befindet, dann darf man sich nicht wundern, dass den Sammlern die Freude an ihrem Besitz vergällt wird. Können sie doch nicht wissen, ob das, was ihnen heute gehört, ihnen morgen nicht am Ende nur „geliehen" ist und übermorgen „enteignet" werden kann. Dieser ganze Plan eines Kunstausfuhrverbotes, das m. E. nur berechtigt wäre, solange es sich um die Ausfuhr deutscher Kunstwerke handelt, wird das Gegenteil von dem erreichen, was beabsichtigt wird. Der deutsche Kunstbesitz wird geschwächt, anstatt gestärkt zu werden. Niemand hat mehr Lust im grossen Stil zu sammeln, wenn er nicht weiss dass er mit seinem Frans Hals anfangen kann, was ihm beliebt. Es musste auch endlich einmal gesagt werden, was es mit der weiteren Kunststeuer auf sich haben soll. Die Sammler, die es am meisten angeht, tappen genau so im Dunkel, wie andre Leute auch. Eine Erklärung darüber abgeben, was eine Sammlung wert ist, kann niemand. Wenn eine Sammlung vor zwanzig Jahren mit einem Aufwand von einer Million Mark angelegt wurde, was ist sie heute wert? Wenn der Besitzer sagt: „Eine Mark", darf man ihn nicht wegen groben Unfugs belangen. Zwanzig Jahre lang jährlich ein Kapital von einer Million unverzinst hängen zu haben, ist ein Verlust von einer Million. Der Mann kann dem Staat sagen: „Gut, wenn wir wissen wollen, was das wert ist, dann muss ich eben verkaufen, weil es sonst nicht festzustellen ist". Und er verkauft eben.

Wenn über alle diese Fragen nicht bald Klarheit geschaffen wird, wenn die Verhältnisse nicht so geregelt werden, dass der Staat sowohl wie die Sammler zu ihrem Rechte kommen, ist bald kein Dutzend unsrer grossen Privatsammlungen mehr in fester Hand.

Inzwischen halten die Bilderpreise sich auf ihrer Höhe. Die Gemälde der Sammlung des Baron Albert Oppenheim aus Cöln wurden so bezahlt, wie man es nach der Auktion Kauffmann und der ganzen Marktlage erwartet hatte. Einzelne besonders schöne und das allgemeine hohe Niveau noch überragende Stücke waren sehr teuer, so der Petrus Christus „Eligiuslegende", die langsam bis auf 800000 Mark stieg, so der Pieter de Hooghe, der 450000 Mark brachte, so die Mondscheinlandschaft von Aart van des Neer, die wegen ihrer besonderen Schönheit 101 000 Mark erreichte. Galerien haben so gut wie nichts gekauft, von bekannten Sammlern ergänzten die Herren von Nemes und Koppel ihre Galerien um einzelne Stücke. Vieles ging in Kunsthändlerbesitz über. Wohin die grossen Stücke gingen, für welche von Kommissionären die höchsten Gebote abgegeben wurden, ist unkontrollierbar. Hier einige wichtige Preise:

H. Holbein (oder A. Benson), Männerbildnis und Frauenbildnis: 94000 Mark. — N. Berchem, Die Rast vor dem Wirtshaus: 21000 Mark. — Bartholomaeus Bruyn, Zwei Altarflügel: 32000 Mark. — Gonzales Coques, Die Familie: 35000 Mark. — Aelbert Cuyp, Hirtenszene: 35200 Mark. — Gerard David, Madonnenbild: 82500 Mark. — Ant. van Dyk, Bildnis Frans Hals: 54000 Mark; — Bildnis Ryckaert: 20100 Mark. — Aart de Gelder, Männerbildnis: 26500Mark. — Frans Hals, Weibliches Bildnis: 230000 Mark; — derselbe, Lachendes Kind I: 186000 Mark; — derselbe, Lachendes Kind II: 79000 Mark. — Hobbema, Dorf unter Bäumen: 171000 Mark; — Wassermühle: 150000 Mark. — Jan van Kesssel, Die Bleiche bei Haarlem: 70100 Mark. — Th. de Keyser, Männerbildnis und Frauenbildnis: 206000 Mark. — Quinten Massys, Ruhe auf der Flucht: 92000 Mark; — Geldwechsler: 44000 Mark. — Adriaen van Ostade, Drei Zecher: 27000 Mark. — Paulus Potter, Schweineherde im Sturm: 70000 Mark. — Rembrandt, Studienkopf eines Mädchens: 193000 Mark. — Rubens, Landschaft: 53000 Mark. — Rubens, Sieg der Eintracht über die Zwietracht: 162000 Mark. — Rubens, Der Sonnenwagen: 53000 Mark. — Jacob van Ruisdael, Buchenallee: 66000 Mark. — Frans Snyders, Stilleben: 58000 Mark. — Jan Steen, Versuchung: 60000 Mark. — Teniers, Die Bogenschützen: 41000 Mark. — Terborch, Zechendes Pärchen: 175000 Mark. — Velasquez(?), Bildnis eines spanischen Prinzen: 44000 Mark. — Emanuel de Witte, Kircheninneres: 18500 Mark. —

✲

Versteigerung der Sammlung Gumprecht

Das Hauptstück der Sammlung, der wundervolle späte Frans Hals, ein Männerbildnis, geht leider nach Dänemark, in die Sammlung des Herrn Hoenegaard, der es für 310000 Mark erstand. Im übrigen kauften

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, AKT IM FREIEN
AUS DEM NACHLASS TRÜBNERS, DER BEI RUD. LEPKE, BERLIN, AM 4.—5. JUNI VERSTEIGERT WIRD

vornehmlich Händler und Kommissionäre. Wir geben einige der Hauptpreise für Gemälde:

Meister von Flémalle, Männerbildnis: 81000 Mark. — Dom. Ghirlandajo, Frauenbildnis: 71000 Mark. — Francesco Guardi, Palastarchitektur: 13300 Mark. — Adriaen Brouwer, Rauchende Bauern: 26000 Mark. — Jan Goyen, Bollwerk am Wasser: 32200 Mark. — Jan van Kessel, Bleiche bei Overveen: 76000 Mark. — Adriaen Ostade, Alte Frau im Lehnstuhl: 18100 Mark — Isack Ostade, Kanal im Winter: 22000 Mark. — Salomon Ruisdael, Flusslandschaft: 33600 Mark. — David Teniers, Landschaft mit Fischern: 22000 Mark. — Jan Vermeer, Haarlemer Meer: 19000 Mark; — derselbe, Zwei Flusslandschaften: 20000 u. 25500 Mark. — Ph. Wouwermans, Kreuz am Weg: 32000 Mark. — Simon de Vlieger, Bewegte See: 16300 Mark. E. W.

PARIS

Aus der Versteigerung der Gemäldesammlung von Degas, die am 26. und 27. März in Paris stattfand, wurden uns folgende Resultate bekannt:

Greco, „Der heilige Ildefonso“: 72000 Frcs. — Derselbe, „Der heilige Dominicus“: 52000 Frcs. — Corot, „Châtaignerie rocheuse“: 23500 Frcs. — Delacroix, Bildnis Baron Schwiter: 80000 Frcs. — Derselbe, Appartement du Comte de Mornay: 22000 Frcs. (Erwerber: Louvre). — Derselbe, „Schlacht bei Nancy“: 31000 Frcs. — Derselbe, „Christus im Grabe“: 52000 Frcs. — Ingres, Die beiden Bildnisse Mr. et Mme. Le blanc: 271000 Frcs. — Derselbe, „Marquis de Pastoret“: 90000 Frcs. — Derselbe, „Monsieur Norvins: 70000 Frcs. — Derselbe, Studie I zur Apotheose „Homers“: 6000 Frcs. — Derselbe, Studie II zur Apotheose „Homers“: 9000 Frcs. — Cézanne, Selbstbildnis: 30500 Frcs. — Derselbe, Bildnis „Chocquet“: 22500 Frcs. — Derselbe, „Badender“: 23000 Frcs. — Derselbe, „Stilleben mit Äpfeln“: 24700 Frcs. — Derselbe, „Stilleben“ (Aquarell): 4400 Frcs. — Edvuard Manet, „Abfahrt des Dampfbootes“: 40500 Frcs. — Derselbe, Herrenbildnis: 31000 Frcs. — Derselbe, „Mme. Manet“ (Pastell): 62000 Frcs. — Derselbe, „Stilleben mit Schinken“: 30600 Frcs. — Derselbe, Bildnis „Berthe Morisot“: 27000 Frcs. — Derselbe, „Frau mit Katze“: 25500 Frcs. — Derselbe, „Ruhende Inderin“: 32000 Frcs. — Derselbe, „Frau mit Kind“: 27000 Frcs. — Ders., Frauenkopf: 32000 Frcs. — v. Gogh, „Sonnenblumen“: 19200 Frcs. — Derselbe, „Früchtestilleben“: 16500 Frcs. — Zwei Bilder von Gauguin brachten 9000 und 15000 Frcs.

Die zweite Hälfte des Nachlasses von Degas, die eigenen Arbeiten, Pastelle und Ölgemälde, darunter einige Hauptwerke der Frühzeit (zum Beispiel „Die Frau mit den gefalteten Händen“), sowie seine Kopien nach alten Meistern, Bellini, Clouet, Holbein, Raphael, Poussin, Tizian, Ingres und Delacroix, sollen demnächst unter den Hammer kommen. E. W.

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, LITHOGRAPHIE ZU „KLEISTS KLEINEN SCHRIFTEN“

EIN BRIEF HANS THOMAS

AN DEN VORSTAND DER FREIEN SEZESSION IN BERLIN

Karlsruhe, 6. April 1918.

Dass mich die Freie Sezession zum Ehrenmitglied ernannt hat, freut mich sehr, und so lebhaft ich diese Ehrung zu schätzen weiss, so verbindlich ist auch mein Dank dafür.

Ein bald Achtzigjähriger darf wohl solche Ehrungen unbedenklich annehmen, wenn sie auch von oft sich entgegengesetzt scheinenden Vereinigungen an ihn kommen. In meinem Alter kennt man keine Befehdungen mehr, die aus Meinungen und oft recht grauen Theorien entspringen, man kennt nur noch die frei gewordene Kunst, die ihr Recht hat, weil sie ein Spiegelbild der schaffenden Menschenseele sein will; die Zeit des Kampfes hat aufgehört, und ich sehe in allen Zweckvereinigungen der Künstler nur die Sorge um das Gedeihen der Kunst und ihrer Entwicklung, die nur in der Freiheit gedeihen kann.

Als eine Art Rechtfertigung, dass ich bei vielen Vereinigungen Ehrenmitglied bin, erlaube ich mir es auszusprechen, dass wenn ich ja ein Kämpfer war, ich nur damit zu thun hatte, in stiller Art meine eigne Freiheit des Schaffens zu behaupten; wenn ich dadurch ungewollt auch zu einen Kämpfer für die Kunst im allgemeinen wurde, so kommt das von der Ausdauer, mit der ich gegen vielfache Gegnerschaft durch mein langes Leben hindurch mich behauptet habe.

Künstler können ja doch nur gedeihlich ihren Wesen nach schaffen, wenn sie sich frei, frisch, fromm und froh fühlen — vor solchem Schaffen kann keine Dogmakunst schädlich wirken. Wir müssen zu dem Vertrauen kommen, dass alle Bestrebungen in der Kunst aus dem ernsten Willen hervorgehen, das zu suchen und zum Ausdruck bringen zu wollen, was in der Seele meist unbewusst verborgen liegt und nach Gestaltung verlangt; wie die sich formt können wir nicht überwachen, weiss es der Künstler meist vorher selber nicht. — Mit gegenseitigen Vertrauen ist es möglich, über alle mitlaufenden Irrtümer hinweg zur guten Kunst zu gelangen.

Mit deutschem Gruss

ergebenst

Hans Thoma.

Digitized by Google

IGNAZ BETH †

Durch einen traurigen Unglücksfall ist der Berliner Kunsthistoriker Dr. Ignaz Beth ums Leben gekommen. Beth hat sich vor allem um die Erforschung der altdeutschen Kunst verdient gemacht. Mit einer Arbeit über die Bauernzeichnung in der deutschen Graphik des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts erwarb er sich im Jahre 1909 den Grimmpreis der Berliner Universität. Kleinere Studien waren Hans Dürer, Wohlgemut, Cranach und der Berliner Herpin-Handschrift gewidmet. Nach Burgers Tode übernahm er in Fortsetzung von dessen Geschichte der deutschen Malerei die Bearbeitung der oberdeutschen Schulen, von der nur eine Lieferung bisher erscheinen konnte, so dass das Werk zum zweiten Male verwaist bleibt. Vorarbeiten zu einer Biographie Hans Baldung Griens konnten ebenfalls nicht zu dem erhofften Abschluss geführt werden. Ein grosses Verdienst erwarb sich der Verstorbene endlich durch die Fortführung der von Jellinek begründeten Bibliographie der Kunstgeschichte. Auch als Maler hat Beth sich einen Namen gemacht. In Ausstellungen der Sezession trat er gelegentlich an die Öffentlichkeit, und kurz vor seinem Tode plante Fritz Gurlitt eine Ausstellung seiner Werke, die nun leider zu einer Gedächtnisausstellung werden muss. Glaser.

MAX LIEBERMANN, LITHOGRAPHIE ZU „KLEISTS KLEINEN ERZÄHLUNGEN"

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Max Liebermann, 54 Steindrucke zu kleinen Schriften von Heinrich von Kleist. Berlin, Br. Cassirer, 1917.

Ein schöner grosser Quartband liegt vor mir aufgeschlagen: in Pergament gebunden, auf Büttenpapier in deutlicher Schwabacher Fraktur gedruckt Kleists kleine Gelegenheitsschriften, Schwänke, Artikel aus der Berliner Abend-Zeitung und zwischen den Text verstreut Liebermanns Steinzeichnungen in den besten sammetschwarzen Abzügen. Sie vertragen sich gut miteinander, der Dichter und der Zeichner, so gut, dass man es dem Schicksal verargen möchte, das sie um ein paar Menschenalter von einander getrennt hat.

Kleists Erzählungen sind so lebendig, als wären sie gestern in die Druckerei gewandert. So könnte heute noch irgendwo im Feldquartier abends bei trüber Lampe und bei einem klaren Glas Wein ein Junker aus dem preussischen Osten seine Schnurren erzählen. Er simuliert nicht lange, packt das Leben, wie und wo es ihm begegnet ist und nennt die Dinge ohne Flausen beim rechten Namen. Er serviert uns keine Pointen und, was er vorbringt, klingt manchmal fast alltäglich, aber es weht ein herber Wind durch seine Erlebnisse und zwischen seine Worte tönt es wie von fernem Trommelwirbel und Flintengeknatter. Und allmählich spürt es auch der Ahnungslose, dass der schlichte Erzähler ein grosser Dichter sei.

Liebermann war ihm ein guter Hörer. Wie sein Griffel spielend dem Erzähler folgt erstehen die Schwänke noch einmal in der knappen Bildersprache, die, den Moment beleuchtend, das Zeitliche in ein Räumliches verwandelt. — Früher Menzel und nun Liebermann, das sind die rechten Interpreten für Kleist, Söhne derselben Erde und desselben Geistes teilhaftig. Sie beide schieren sich wenig um die Gesetze des Buchschmucks, Menzel nicht und Liebermann womöglich noch weniger. Die Forderung der einheitlichen Erscheinung des bedruckten und bezeichneten Blattes ist ihnen vermutlich als ein theoretisches Vergnügen erschienen, gut genug, um von Kalligraphen und Kunstgewerblern befriedigt zu werden. Sie zeichnen das Leben auf ihre Art. Mögen die Herren vom Verlag zu sehen, wie sich ihre Kunst mit der des Druckers reime!

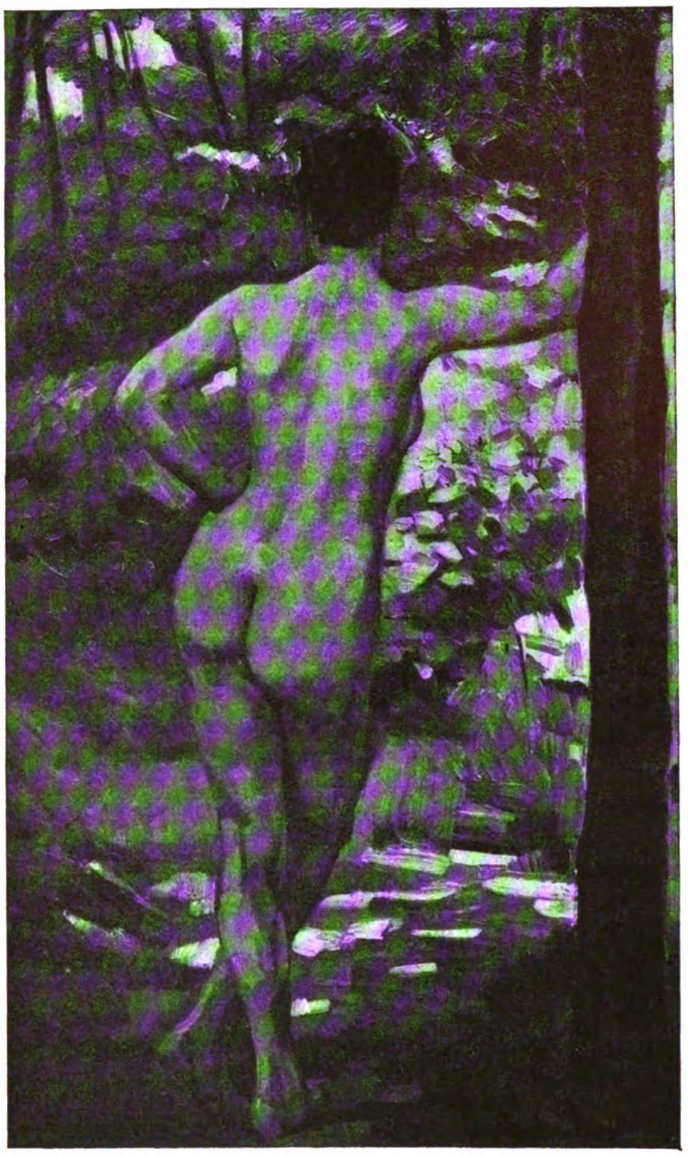
Liebermann schenkt uns in diesen Blättern mit leichter Gebärde die Gaben einer reifen Meisterschaft. Wie der Stift über das Papier oder den Stein fährt, schafft er Leben und bewirkt, wie alle gute Zeichnung, das Wunder, auch die tote Fläche lebendig zu machen. Das Papier wird Raum, Luft, Wasser, Licht, wie es der Zauberstift lose umreisst. Bisweilen klingen Erinnerungen an frühere Arbeiten hinein. Doch das geschieht unbewusst; denn alles ist hier sehr gegenwärtig und unbekümmert. Auch die Art, wie das Historische behandelt wird. Die Menschen Kleists sehen aus wie unsere Zeitgenossen, tragen unser Gewand und bewegen sich wie wir; kaum, dass hie und da der Versuch gemacht wird, eine historische Uniform anzudeuten. (Und dann sieht es gleich ein wenig wie Maskerade aus.) Manches ist ganz unübertrefflich: das Liebespaar auf der Bank, der im Sturm geknickte Baum, der Branntweinsäufer, der erzählende Offizier . . . doch die Liste wird zu lang zum Aufzählen. Daneben stehen dann auch Versager, zum Beispiel gleich die Medaille mit dem jungen Reiter auf dem Umschlag. Auf derlei Antikisches verstehen sich mindere Begabungen besser. Aber auch das gehört zu Liebermann — und zu Kleist. Denn es sind nicht die Besten, die immer nur Gutes produzieren. G. Pauli.

*

J. A. Beringer: Wilhelm Trübner. Band 26 der „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben." Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

Nun ist endlich auch Trübner in die Klassiker-Sammlung aufgenommen worden, und Beringer hat in einer schönen Einleitung auseinandergesetzt, was wir, was die deutsche Kunst an Trübner haben. Eine besonders glückliche Formulierung seines Wesens sei hier zitiert: „Trübners Begabung liegt in seinem unbedingten Sinn für die farbige Erscheinung, für die Wahrheit der Form, für die Einfachheit und die Vereinfachung seiner Gestalten. In Trübners Charakter liegt es, dass er diesen Veranlagungen seines künstlerischen Wesens treu geblieben ist, trotz aller anders gearteten Forderungen und Wünsche der Zeit und des Lebens." Das ist eine Charakteristik, die man sich gerne merkt, weil sie die Sache trifft. Auch in den weiteren Betrachtungen Beringers steht vieles Wertvolle. Er schildert die Entwicklung einleuchtend und logisch und weist mit Erfolg nach, dass der so oft mit Unrecht behauptete Bruch in dieser Entwicklung nicht besteht, da die Bindeglieder der mittleren Periode, vor allem die Bildnisse, für den, der näher zusieht, eine eindringliche Sprache reden. Auch Trübners Verhältnis zu Leibl ist treffend bezeichnet, etwas weniger treffend dürfte es sein, dem französischen Impressionismus Leichtfertigkeit und Flüchtigkeit vorzuwerfen. Überhaupt braucht man Beringers Wertungen nicht unbedingt zu unterschreiben — und in der Beurteilung des Kaiserdenkmal-Entwurfs („der auch als Tafelaufsatz in Silber auszuführen wäre") und der Heidelberger Wandbilder werden viele andrer Meinung sein — das wirkliche Verdienst dieser

Digitized by Google



WILHELM TRÜBNER, AKT IM FREIEN
AUS DEM NACHLASS TRÜBNERS, DER BEI RUD. LEPKE, BERLIN, VOM 4.—5. JUNI VERSTEIGERT WIRD

Abhandlung indessen bleibt deshalb bestehen. Alles in allem ist sie doch eine der besten Künstler-Darstellungen, die in dieser Serie erschienen sind.

Weniger erfreulich ist die Art, in welcher der zweite Teil, der Nachweis der Werke Trübners, gearbeitet ist. Wer hier gehofft hatte, nun endlich einmal Klarheit zu gewinnen über die Oeuvre-Frage bei Trübner, wird das Buch enttäuscht aus der Hand legen. Was es mit den in neuerer Zeit besonders häufigen Varianten ein und desselben Gegenstandes eigentlich auf sich hat, wo bei der Serie der Hembachbilder (beispielsweise) der Unterschied zwischen den verschiedenen Fassungen, zwischen Studien und Bildern steckt, erfährt man nicht, obwohl gerade bei einem Nicht-Impressionisten diese Frage sehr wichtig ist. Hier, und ebenso bei den Rosenhecken und den Seeansichten und manchen andren Serien scheint die Auswahl des Bildermaterials doch recht zufällig zu sein. Wohl weist Beringer in einem Nachwort daraufhin, dass es jetzt besonders schwierig sei, alles auf den Katalog Bezügliche korrekt durchzuarbeiten. Aber dergleichen Schwierigkeiten sind zu überwinden bei einem Künstler, dessen Bilder fast ausnahmslos in Deutschland sich befinden. Allerdings dauert eine solche Arbeit jahrelang und erfordert unbedingt die Kenntnis sämtlicher Originale. Sicher sehr schwierig und bei der grossen Zahl der Wiederholungen ein und desselben Gegenstandes auch nicht immer kurzweilig. Aber doch ausführbar. Aber wenn es so sehr an Kenntnis der Originale fehlt, dass einige von Trübners bedeutendsten Werken übersehen werden konnten, dass bei 190 Bildern als Besitzernachweis nur vermerkt ist „Privatbesitz“ (womit niemand etwas anfangen kann), dass viele Besitzernachweise falsch sind und dass bei manchen Bildern der Besitzer namhaft gemacht ist, bei andren, die den gleichen Besitzern gehören, aber nicht, wenn also ein sehr wesentlicher Teil der Katalogisierungsarbeit an Hand von Photographien vorgenommen wurde, dann lässt sich allerdings der erwähnte Mangel an Zuverlässigkeit des Materials erklären. Hoffentlich wird er aber später, wenn Trübners Gesamtwerk einst vorliegt und eine Neuauflage nötig ist, beseitigt.

Emil Waldmann.

Digitized by Google

FÜR DEN HAFER

Degas hielt sich in einem Nebenraum des Auktionslokals auf, als eines seiner berühmtesten Bilder versteigert wurde. Als ihm ein ungeheurer Preis gemeldet wurde, wofür das Werk, das dem Künstler zu seiner Zeit wenige hundert Franken gebracht hatte, dem Käufer zugeschlagen worden war, sagte er: „Es ist ganz in der Ordnung, dass das Pferd nur den Hafer kriegt und andere den Gewinn einstreichen."

✲

METERWEIS

Ein Kriegsgewinner betrat neulich die Buchabteilung eines Berliner Warenhauses und sagte: „Ich brauche 48 Meter Bücher; schicken Sie sie mir bis morgen zu."

✲

DER STIL CARRIÈRES

Vor einem Bilde von Carrière, das eine Mutter mit Kind darstellte, sagte Whistler: „Ich finde es unanständig, in einem Kinderzimmer so zu rauchen.

✲

GEFÄHRLICHER GAST

Zu einem bekannten Berliner Kunsthändler kam ein Geheimpolizist mit der Bitte um Auskunft. Es sei in einem der besten Hotels ein Fremder abgestiegen, fast ohne Gepäck, doch führe er eine Anzahl bemalter Leinwände bei sich, worauf sehr wenig zu sehen sei und die er mit hunderttausend Mark versichert habe. Die Hotelverwaltung fürchte nun, es mit einem Brandstifter zu thun zu haben, der die Versicherungssteuern gewinnen wolle. Vorher wolle die Polizei aber doch anfragen, da es immer peinlich sei, Künstlern gegenüber Missgriffe zu begehen. Der Kunsthändler begab sich mit dem Polizisten in das bezeichnete Hotel, blickte in das Zimmer hinein und sagte lachend: „Es ist alles in Ordnung – guten Tag, Herr Munch."

✲

SELBSTVERLEUGNUNG

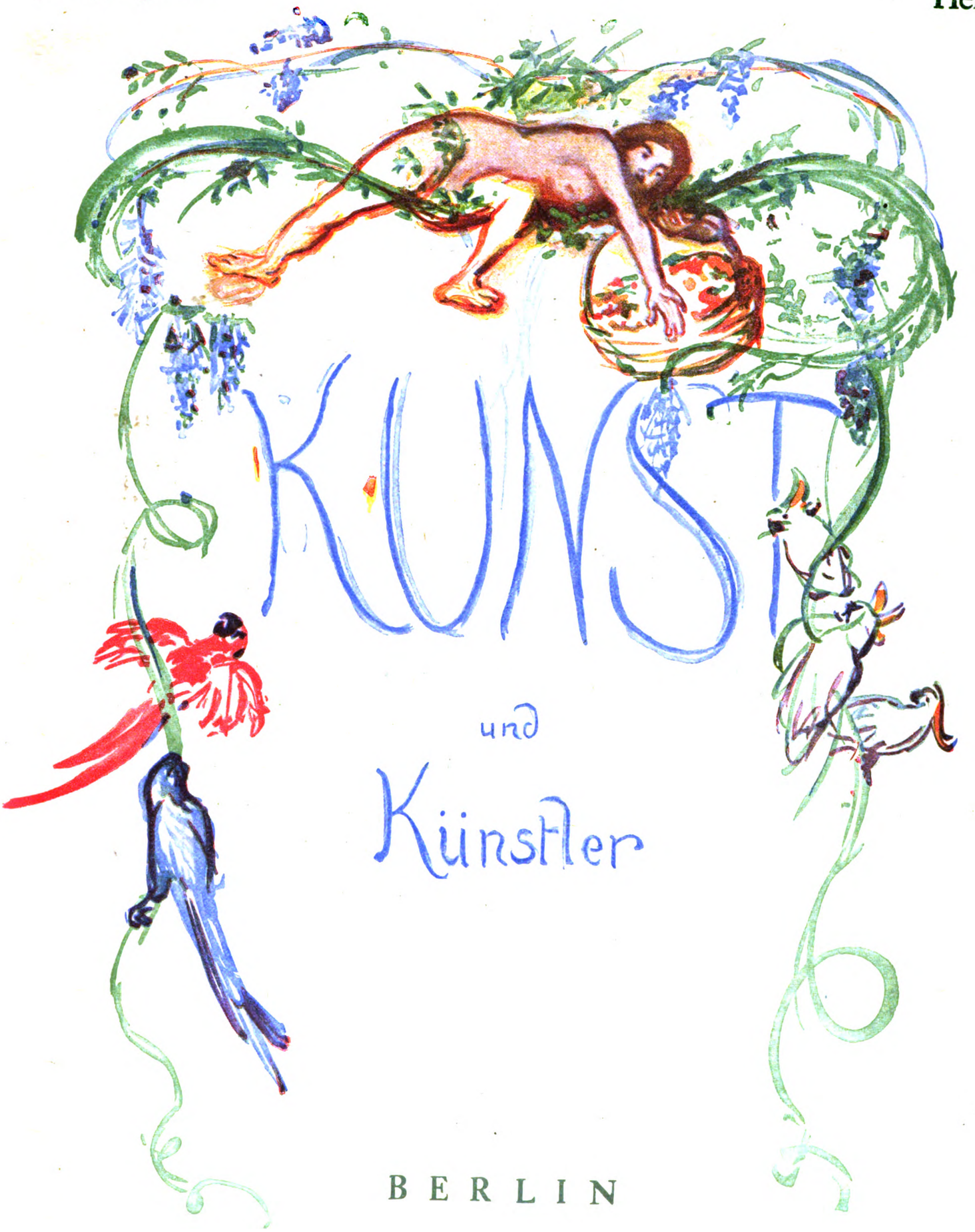
Es gelang Hugo von Tschudi eines Wintermorgens unversehens in Frankfurt a. M. in das Atelier Fritz Boehles einzudringen. Dort fand er nur einen Mann in Hemdsärmeln vor, der vor dem Ofen kniete, Feuer anzündete und wie ein Aufwärter aussah. Tschudi fragte, ob Herr Boehle heute ins Atelier käme. Der Mann am Ofen antwortete: „Nein, der kommt heute nicht." Worauf Tschudi sich höchst unzufrieden entfernte.

SECHZEHNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN
VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI

Heft IX



BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT IX Juni 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IX

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: Kunstgesetze	331
Gustav Pauli: Lovis Corinth	334
Paul Ferd. Schmidt: Karl Fohr	346
Kunstausstellungen: Bremen, Berlin	355
Neue Bücher	358
Künstleranekdoten	366

ABBILDUNGEN

	Seite
Lovis Corinth: Selbstbildnis mit Modell	330
—: Blumenstilleben	333
—: Landschaft	334
—: Frau mit Katzen	335
—: Mutter und Kind	336
—: Badende	337
—: Vor dem Spiegel	338
—: Männerbildnis	339
—: Elblandschaft	340
Lovis Corinth: Mann mit Pferd	341
—: Damenbildnis	342
—: Frau im Garten	343
—: Mutter und Kind	344
—: Bordighera	345
Karl Philipp Fohr: Tivoli	346
—: Romantische Landschaft	347
—: Römische Landleute, Zeichnung	348
—: Salzburger Friedhof, Zeichnung	349
—: Alpental, Zeichnung	351
—: Baumfäller, Zeichnung	352
—: Werfen am Pass Burg, Zeichnung	353
Ernst L. Kirchner: Küstenlandschaft	354
César Klein: Stilleben	355
Wilhelm Leibl: Bauernmädchen	357
Zwei Abbildungen von Blumengärten	359—360
Lovis Corinth: Bacchantenzug	365

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS MIT MODELL, 1898
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

KUNSTGESETZE

VON

KARL SCHEFFLER

Seit einiger Zeit hört man immer wieder von Plänen, den Kunstbesitz zu besteuern. Und jedesmal werden diese Pläne in den Parlamenten und Zeitungen empfohlen oder bekämpft. Es wird fortgesetzt auch über Möglichkeiten, den Handel mit Kunstwerken zu überwachen, zu besteuern, zu regeln, öffentlich gesprochen. Geschehen ist aber noch nichts Entscheidendes. Offenbar scheuen die Gesetzgeber vor brutaler Entschiedenheit zurück, da sie einsehen, wie zweischneidig jede Maassnahme werden kann. Anlass zu der Bewegung hat der Krieg gegeben mit seinen vielen unerfreulichen, ja zum Teil widerwärtigen Erscheinungen im öffentlichen Kunstbetrieb; alle Pläne weisen letzten Endes zurück auf eine tiefe Empörung innerhalb der Laienkreise — eine Empörung, die sich fast immer in der Argumentation vergreift, die dem Instinkte nach aber berechtigt ist.

Es gehört zur materalistischen Auffassung der Zeit, dass immer gleich nach Gesetzen gerufen wird, wenn sich gefährliche Symptome dieser Art zeigen. Es besteht die Meinung, innere Schäden liessen sich äusserlich heilen. Alles was mit Recht gegen die hohen Preise des Kunstmarktes eingewandt worden ist, gegen die Neigung gewisser Kapitalisten, einen Teil ihrer Gewinne rein spekulativ in Bildern anzulegen, gegen die Gefahren der Abwanderung wichtiger Kunstwerke ins Ausland, oder gegen das wilde Auktionswesen dieser Zeit, lässt sich durch Gesetze nicht abstellen. Und seien sie Werke eines

Digitized by Google

Genies. Könnten die üblen Erscheinungen aber wirklich unterdrückt werden, so wäre im tieferen Sinne nichts gebessert. Einige Millionen Steuern können natürlich so oder so gewonnen werden, und auch Verluste von Kunstwerken, die der Nation wertvoll sind, liessen sich verhindern; das Verhältnis der Menschen zur Kunst aber lässt sich durch Gesetze nicht bessern. Das aber ist der Punkt, worauf es ankommt. Es ist eine der trübsten Erfahrungen — oder Bestätigungen — die die Kriegszeit uns gebracht hat: dass das Verhältnis zur Kunst in Deutschland noch sehr oberflächlich und emporkömmlingshaft ist. Alle spitzfindigen juristischen Erörterungen, alle Betrachtungen kunstpolitischer und staatsökonomischer Natur und die kunstvollsten Gesetzentwürfe können nichts an der Thatsache ändern, dass der Deutsche dieser Zeit die bildende Kunst nicht eigentlich innerlich nötig hat, dass er sie im allgemeinen selbst dann nicht leidenschaftlich liebt, wenn er wertvolle Werke alter und neuer Meister besitzt. Wie könnten sich sonst so viele grosse Sammler leichten Herzens von ihrem mühevoll zusammengebrachten Besitz trennen, um dafür tote Millionen einzutauschen! Wie hätte sonst so schnell eine bedenkliche Spannung entstehen können zwischen Sammlern und Museen, als die Rede war von einer Inventarisierung des Kunstbesitzes und nachdem die Sammler doch lange als Verbündete der Museen gegolten haben, die wie im Auftrage der Nation zu sammeln schienen, nachdem wir uns eben gewöhnt hatten in den Privatsammlungen die natürlichen Reservoirs der Staatsgalerien zu sehen. Wie hätten sonst Kunsthändler, die der guten modern Kunst entscheidende Helferdienste geleistet und damit etwas wie eine geschichtliche Mission erfüllt haben, haltlos sich gleich dem Auktionswesen hingeben können, um die Konjunktur zu nützen. Man kann die Kunst in rechter Weise lieben, wenn man nicht ein einziges Original besitzt, man kann sie wahrhaft lieben, wenn man mit Leidenschaft die Werke von Meistern sammelt und eifersüchtig den Schatz hütet, und man kann sie selbst lieben, wenn man gute Werke geschäftsmässig ausstellt und eifrig zu verkaufen strebt. Und in jedem Fall wird Gutes daraus entstehen, weil eine reine Neigung, einerlei ob sie zur Entsagung verdammt oder hohe Gewinne wie von selbst im Gefolge hat, sich immer fortpflanzt und wiederum das Gute hervorbringt. Wenn diese Liebe aber auf die Probe gestellt wird, soll sie sich des Opfers fähig zeigen — sie muss der Konjunktur widerstehen können. Dazu sind sehr viele, von denen man es hoffte, nicht stark genug gewesen. Sie haben noch mehr Freude, als an der Kunst, am Handel. Und da werden nun Gesetze geplant, wie im Auftrage des Volksgewissens, letzten Endes aber auch, um dem Staat einen Anteil vom Umsatz zu sichern. Sie sollen Wandel schaffen. Kann man durch Ausfuhrverbote, Inventarisierungen und Steuern das Verhältnis zur Kunst verändern und bessern? Wenn das aber unmöglich ist, so soll man doch an diese Dinge überhaupt nicht rühren und sie sich selber überlassen, weil sich das Übel dann am schnellsten selbst überwindet. Je schärfer ein Steckenpferd geritten wird, desto eher wird es zu Tode geritten. Aufhalten können Gesetze den Ablauf der Ereignisse nicht, sie können dem Leben der Kunst nur noch mehr schaden. Man darf ganz allgemein sagen, dass alle Kunstgesetze schädlich sind, weil sie die Kunst profanieren helfen, wie immer auch die Bestimmungen formuliert werden. Gewiss sind die Zustände auf dem Kunstmarkt heute höchst ungesund und der widerwärtigen Erscheinungen sind viele; aber solange die Gesetzgeber das Problem nicht lösen, wie man mit juristischen Bestimmungen verändernd, veredelnd auf die Menschen wirken kann, wird alle Mühe verloren sein.

Dieses mag manchem eine seltsame Betrachtungsweise sein, verglichen mit den Ausführungen der Fachleute, die hin und her von Inventarisierung, Vorkaufsrecht, Sperrung der Grenzen, Auktionssteuern, Wertzuwachs der Kunstwerke, und Beteiligung der Künstler an diesem Zuwachs debattieren. Denkt man aber bis zum Ende, so ist es der einzige mögliche Standpunkt. Das fühlen dunkel auch die Gesetzgeber, denn sonst würden sie energischer vorgehen. Wir brauchen als Volk noch wenigstens fünfzig Jahre, um zur Kunst wieder erzogen zu sein, um ein ganzes Geschlecht von Sammlern zu besitzen, die sich im Notfalle lieber harten Entbehrungen aussetzen, als dass sie ihre geliebten Kunstwerke verkaufen, um unsere Museen zu dem zu machen, was sie sein könnten, um den Kunstmarkt zu vergeistigen und die Kunst überhaupt zu einer Angelegenheit der Nation zu machen. Bis dahin mische sich doch der Staat mit Gesetzen nicht ein. Er nehme das Geld aus anderen Quellen. Er lasse das Volk ruhig einige seiner schönsten Werke an andere Nationen verlieren. Denn ein Volk, das so hohen Besitz nicht freiwillig zu halten weiss, ist seiner nicht wert. Straft den Bürger, der ohne Not

Digitized by Google

ein Meisterwerk über die Grenzen lässt, nur um einige Tausende mehr zu gewinnen, mit Verachtung, nicht mit Steuerbussen, und ehrt laut die, die ihrer Kunstliebe Opfer zu bringen wissen, so werdet ihr sehen, wie gut sich alles regelt. Letzten Endes liegt das Wohl des Staates sowohl wie das der Kunst im Sittlichen; alles hängt von dem Gesetz ab, das die Nation sich selber diktiert.

LOVIS CORINTH, BLUMENSTILLEBEN
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, LANDSCHAFT
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

LOVIS CORINTH

VON

GUSTAV PAULI

Am 21. Juli vollendet Lovis Corinth sein sechzigstes Lebensjahr und überschreitet somit die Schwelle, jenseits derer nicht nur die Leistung, sondern schon das Alter des Mannes ihm den Respekt der Jüngeren sichert, sofern sie einigermassen erzogen sind. Die hieraus fliessenden Annehmlichkeiten sind nicht zu unterschätzen. Das Leben verläuft fortan reibungsloser und entschädigt durch äussere Bequemlichkeit für einiges Unerwünschte, das es dem Bejahrten auferlegt. Der Berühmte mag nun erst recht seines Ruhmes geniessen und welcher Ruhm wäre wohl lieblicher als der des Künstlers? Ihm fehlt jeder Beigeschmack des Grauens, der dem Ruhm des grossen Feldherrn oder Staatsmannes anhaftet; ihm ist auch längere Dauer und hellerer Glanz verliehen. Dessen wird man wieder einmal inne, wenn ein festlicher Anlass die Verehrer eines berühmten Künstlers in Person oder im Geiste um ihn versammelt, und wenn ein jeder sich bemüht in verschiedenen Worten dasselbe zu sagen. Alle haben ihn von je geliebt und verstanden; alle sind ihm dankbar und alle wünschen ihm Glück und langes Leben. Schon aus Rücksicht auf die Geduld des Gefeierten sollte der einzelne Gratulant sich

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, FRAU MIT KATZEN

MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, MUTTER UND KIND

MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

kurz fassen und so würden auch wir mit einigen herzlichen Worten unseren Blumenstrauss und Glückwunsch überreichen — wenn wir uns nur an Corinth selber wendeten. Allein damit ist es nicht gethan. Wir fühlen es wohl, dass die banale Lobrede des Künstlers nicht würdig sei. Er bedeutet seinem Volke so vieles, dass sein Festtag uns die Frage auflegt, was wir denn an ihm besitzen. Damit wandelt sich das Glückwunschcarmen zum Bekenntnis.

Wenn wir Corinths Lebenslauf rückschauend überblicken, so erscheint er uns — was er selber auch dagegen einwenden mag — als ein Kind des Glückes.

Schon der Zeitpunkt seines Eintritts in das Leben war vom Schicksal glücklich gewählt; denn so wurden ihm die qualvollen Jahre des grossen Konfliktes zwischen Künstlerschaft und Publikum, der bald nach 1870 anhob, erspart oder doch wesentlich verkürzt. Während unsere Besten der älteren Generationen die Liebermann, Leibl und Trübner, die Marées, Böcklin und Feuerbach, in der Blüte ihrer Kraft abseits standen, bekrittelt und verärgert wurden, besuchte die Jugend, zu der Corinth zählte, noch die Schule oder die Akademie und hatte, als sie selbständig auftrat, nur noch die Nachhutgefechte mit den wankenden Heerhaufen der Philister zu bestehen. So stiess Corinth auf verhältnismässig wenig Widerstand, und hatte unter kaltem Ignorieren und borniertem Hohn jedenfalls nicht annähernd so viel zu leiden wie jene Älteren. Nach einer zögernden Zeit der Ausbildung in Königsberg und München entfaltete er sich rasch und gewährt uns in den Etappen seines ferneren Lebens das Bild eines ungehemmten Aufstiegs. Er gewinnt Freunde, denen er Treue mit Treue vergilt, und in Berlin findet er schliesslich eine Umwelt, wie sie günstiger für ihn nicht gedacht werden konnte. Er gehört in diese Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten, der intensiven Arbeit, des brutalen Genusses, die jeden Tüchtigen willkommen heisst. Er gehört auch in die gereizte Spannung, die dem Geistesleben Berlins eigentümlich ist, denn seine Kunst ist aggressiv, eine, die den Beschauer packt, um ihn stürmisch anzuziehen oder abzustossen. Erwägen wir es weiter, so gelangen wir zu der Einsicht, dass Corinth nicht nur sehr berlinisch, sondern sehr deutsch ist, deutsch in einem tieferen Sinne als jene Meister, die man mit Vorliebe so zu etikettieren pflegt. Er macht kein Aufhebens von seinem Deutschtum, ist weder sentimental noch bodenständig, weder tugendsam noch romantisch, kurz, er ist alles das nicht, was die Franzosen und Engländer mit halbem Lächeln und unsere Landsleute mit bedeutender Gebärde als deutsch zu bezeichnen lieben. Aber eben deswegen

LOVIS CORINTH, BADENDE
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

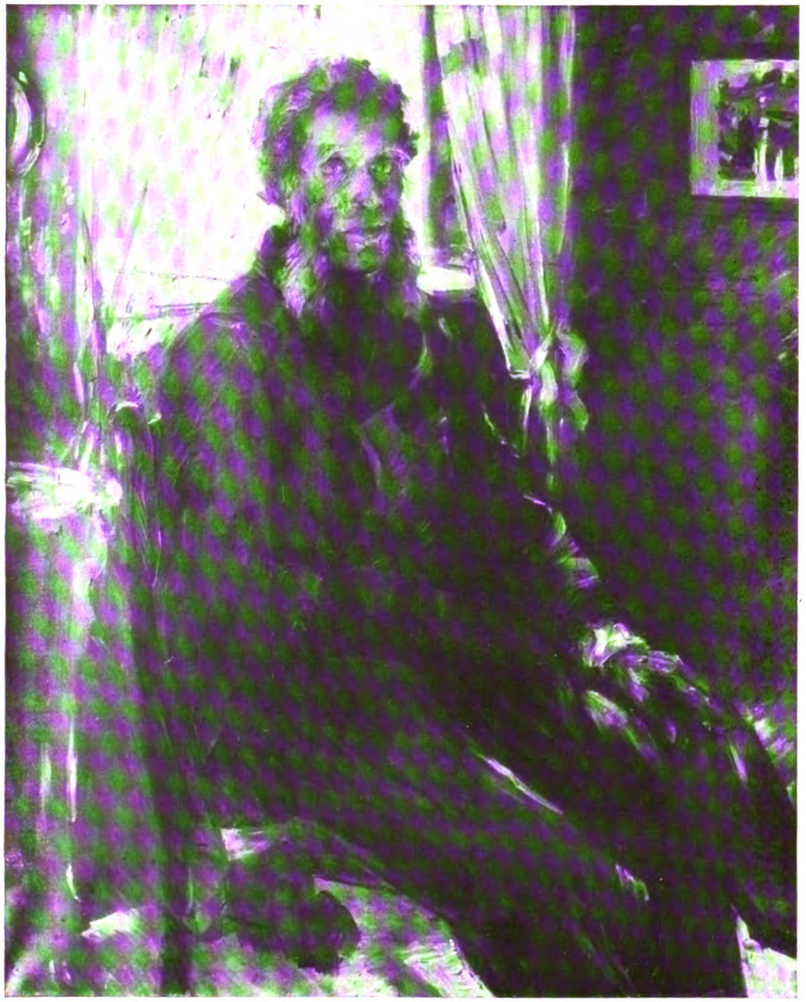
LOVIS CORINTH, VOR DEM SPIEGEL
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

ist er ein guter Zeuge dessen, was wesentlich und kernhaft deutsch ist. Nicht als ob er unser nationales Wesen erschöpfend darstellte! Keiner vermag es; denn es ist die oberste Eigenheit deutscher Art, so vielfältig und scheinbar widerspruchsvoll zu sein, dass sie die Volksgenossen selber immer wieder in Rätsel verstrickt. So kann es denn dem Deutschen passieren, dass er aus reinem Zufall die merkwürdigsten Entdeckungsreisen in die eigene Geistesheimat unternimmt. Wenn also kein Einzelner diesen bunten Komplex deutschen Wesens so rein darstellt wie etwa Voltaire das französische, so kann es sich bei uns immer nur um Repräsentanten einzelner Züge handeln. Versuchen wir es, Corinth als solchen zu erklären.

In Berlin ist gegenwärtig eine Kollektivausstellung zu sehen, die zwar nicht besonders glücklich gewählt und angeordnet ist, aber doch vieles Bedeutende aus dem Reiche enthält, über das Corinth als Herrscher gebietet. Dahin ging ich jüngst mit einem bekannten österreichischen Dichter. Meinen Begleiter verlangte, durch frühere Erfahrungen belehrt, nicht sonderlich nach diesen Bildern; er kam mehr um sich zu unterrichten als um sich zu erlaben. Unsere Wege trennten sich am Eingang; jeder verweilte, wo es ihm gefiel, bis schliesslich der Österreicher zurückkehrte: „Nun ja, der Corinth ist doch ein sehr bedeutender Maler.“ — — Die widerstrebend dargebrachte Huldigung war ehrenvoller als alle Panegyriken der berufenen und berufsmässigen Lobredner — denn dieses „doch“ besteht zu recht. Wir wollen es nicht vergessen.

Da hing das Bildnis des Grafen Keyserlingk, eines der bedeutendsten Bildnisse, die im letzten Menschenalter gemalt wurden, — erschütternd, packend, doch ohne grosse Gebärde mit gelassener Kraft erschaffen, gewachsen wie ein lebendes Geschöpf. Und nicht weit davon dieser Tirpitz! — Andere Meisterwerke stellen sich ein: der Vater behäbig sitzend, oder erkrankt und lebensmatt im Bette ruhend, frühe Bilder von zarter und keuscher Empfindung; Kerr — ein geistreiches Epigramm! Man spinnt in Gedanken die Reihe weiter! Peter Hille, Ansorge, der Pfarrer Moser — — lauter Meisterwerke! Es ist schade, dass wir sie hier entbehren. Und nun dieser „Cesare Borgia“! Das Abstossende liegt nicht allein im Titel, in dem absurden Einfall, ein Berliner Modell in einem Maskeradenaufputz mit dem Namen des infernalischen und verführerischen Papstsohnes zu belegen. — Nicht weit davon hängt der „Liebeskampf“, das Erlebnis einer massiven Sinnlichkeit, derb ohne lüstern zu sein, kühn erfasst und in raschen, meisterlichen Strichen auf die Leinwand geworfen — aber dann stossen wir auf „Venus und Amor“! Wiederum verletzt nicht so sehr der Name — man könnte ihn ja ändern — als eine gewisse Prätension, ein skurriles Element des Akademischen. Selbstverständlich ist es nicht eben geschmackvoll, die Götter Griechenlands, wie

Digitized by Google

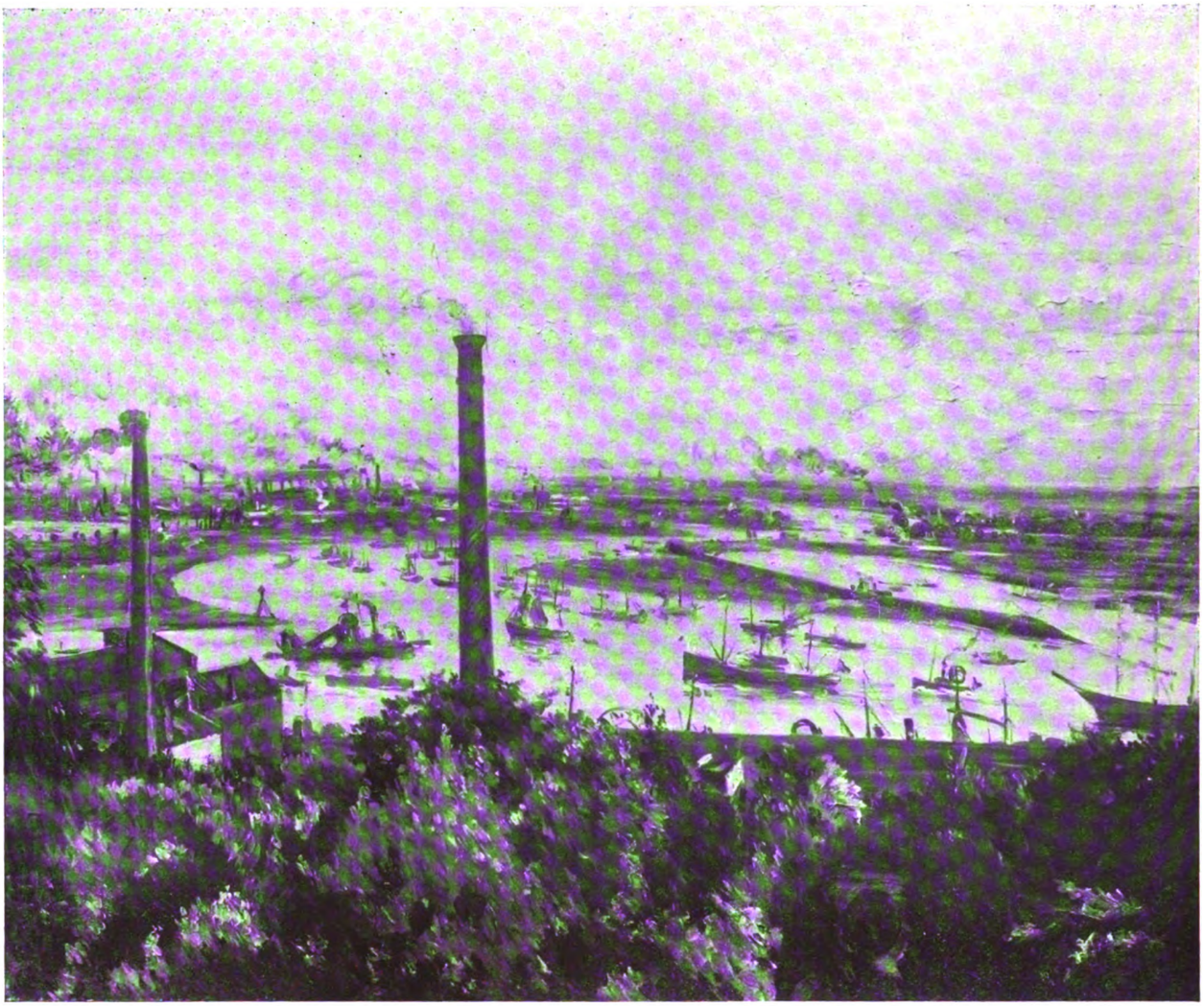


LOVIS CORINTH, MÄNNERBILDNIS

LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google



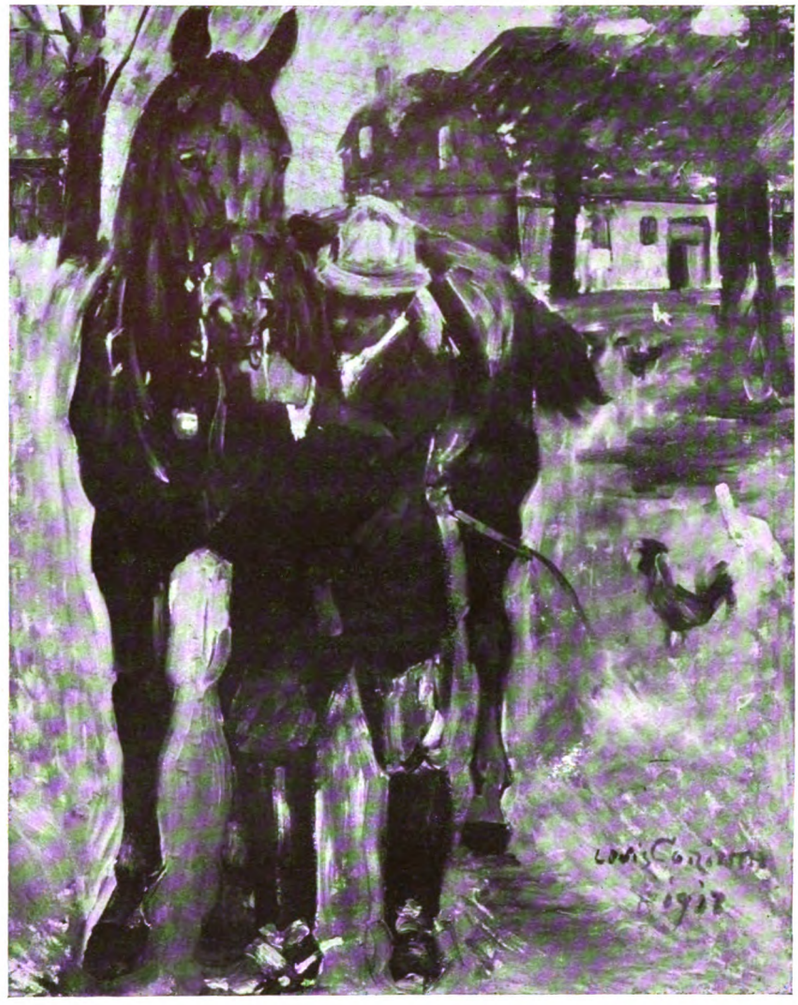
LOVIS CORINTH, ELBLANDSCHAFT

MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

Corinth es liebt, in einer Burleske auftreten zu lassen. Aber noch peinlicher ist es zu sehen, wie ein Meister, dem in seiner Art alles gelingt, der jede Aufgabe, die sich ihm ungesucht darbietet, in einem Meisterwerk zu lösen vermag, sich um Aufgaben bemüht, für die er nicht geboren ist. Courbet war in seiner Einfalt klüger, als er sein oft zitiertes Wort sprach: wenn ihr wollt, dass ich euch Göttinnen male, so zeigt sie mir! — da seine Freunde hierzu nicht imstande waren, so malte er keine. Corinth aber will sie durchaus malen, das heisst, er zeigt uns Fräulein Müller, Herrn Schulze und den kleinen Meier in den Rollen der Olympier. Leider spielen sie ihre Rollen indessen etwa so wie Zettel den Pyramus und wie Tom Schnauz die Wand.

Anders nimmt es sich aus, wenn Corinth die biblischen Stoffe ergreift. Wohl giebt es auch hier einiges, das uns verletzen mag, daneben aber stehen andere Bilder — das bedeutendste war wohl das Triptychon von Tapiau —, die alles überragen, was die religiöse Malerei unserer Zeit hervorgebracht hat. Denn hier ist der Einklang zwischen dem Motiv und seiner Gestaltung vorhanden, den wir sonst bisweilen vermissten. Und diese Bilder sind wiederum deutsch im tiefsten und besten Sinne — das heisst, sie sind grundsätzlich anders als die religiöse Kunst der übrigen Europäer. Sonst gilt es als ausgemacht, dass die heiligen Geschichten, bei denen alles Irdische nur als Symbol für transzendente Werte erscheint, in den konventionellen und abstrakten Formen dargestellt werden müssen, die in den Traditionen einer alten Kunst reifen. So lehren es uns Asien und Europa in erhabenen Beispielen. Auch die Lieblichkeit raffaelischer Madonnen ist solch ein Spross uralter Überlieferung, nur gemildert und vermenschlicht. Die Deutschen aber haben es uns seit dem Ausgang des Mittelalters, zumal seit Dürer und Grünewald, gelehrt, dass auch ein entgegengesetztes Verhalten zu den heiligen Stoffen möglich sei, dass man das Irdische in seiner Niedrigkeit ergreifen und festhalten könne, um es in Liebe zu verklären. Das ist die Kunst, die der deutschen Philosophie der Mystik entspricht. Sie ist nicht jedem zugänglich; wem sie sich aber einmal erschlossen hat in einem unserer Grossen, den ergreift sie in ihrem Beisammensein von Schaurigem und Lieblichem, von Irdischem und Jenseitigem mit einziger Gewalt. Eben dieser Geist ist es, dessen Erwachen wir in einigen Bildern Corinths begrüssen. Die Voraussetzung solcher Schöpfungen ist ein ganz persönliches und unbefangenes Verhältnis zu religiösen



LOVIS CORINTH, MANN MIT PFERD
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, DAMENBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Dingen, wie es bei den Völkern eines hierarchisch festgelegten und kontrollierten Bekenntnisses schwerlich aufkommen kann.

Zu solcher Betrachtung mag uns die Berliner Ausstellung anregen. Sie enthält nur Bruchstücke aus einem grossen Lebenswerk, aber sie erinnert uns daran, dass eben dieses Eigentümliche und insonderheit Deutsche, was in den religiösen Gemälden Corinths zu Tage tritt, auch seinen anderen Bildern innewohnt, auch jenen, die lediglich eine unbeseelte Natur zu schildern vorgeben. Die besten unter ihnen sind nicht nur sehr gut gemalt im Sinne des internationalen Impressionismus, sondern sie enthalten noch ein Element des Transzendenten, das zum Beispiel den Franzosen fehlt. Eine Landschaft wie das Elbbild der Hamburger Kunsthalle ist zu einer leidenschaftlich erregten Vision vergeistigt; es giebt Blumenstücke und Schlachterläden von Corinth, die wahrhaftig Still-Leben genannt werden mögen, da sie bis zum Bersten mit verhaltener Energie geladen sind. Hier wird an den Schranken bildender Kunst gerüttelt. Einem Manne, der uns das gegeben hat, darf man es gestehen, dass er uns bisweilen enttäuscht, dass zum Beispiel seine Lobredner ihm keine Ehre erweisen, wenn sie ihn auch als den grossen Graphiker und Illustrator preisen. Zu einem solchen fehlt ihm manches — zum Beispiel die Anmut des Geistes, die mit vielsagenden Linien andeutet und auch das tote Papier zu Farbe und Leben erweckt oder jene Geschmeidigkeit der Phantasie, die hundert Rollen zu spielen weiss und in alle möglichen erträumten Seelen schlüpft. Slevogt ist ein solcher Illustrator. Corinth illustriert immer nur sich selbst.

Nun wäre freilich zu sagen, dass auch das, was unseren Widerspruch reizt, die Masslosigkeit,

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, FRAU IM GARTEN

MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

LOVIS CORINTH, MUTTER UND KIND

MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

die Missachtung der Grenzen — auch jener Grenzen, die Mutter Natur ihrem Kinde leise ziehen wollte, — deutsch sei. — Als ich die Ausstellung verliess, fiel mir das Epigramm ein:

Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft; dieses verachtet den Zaum.

Schiller hat recht; Corinth beweist es uns wieder einmal, denn er ist das Genie, das den Zaum des Geschmackes verachtet. Nur wolle man es nicht vergessen, dass jenes Epigramm der Münze gleicht, die ausserhalb unserer Grenzen ihren Kurs verliert. Für unsere Antipoden im Gesamtgebiet europäischer Kultur wird Schillers Weisheit unverständlich, denn bei ihnen hat das Genie von Phidias bis zu Rodin und von Zeuxis bis zu Renoir niemals im Streit mit dem Geschmacke gelebt; weit davon entfernt, seine Regel zu missachten, hat es sie vielmehr geehrt und bekräftigt. Und weil die Regel lernbar ist, so sind unsere Deutschen immer wieder in die Länder des Geschmackes gezogen, nach Italien und Frankreich. Ja, es konnte sogar der Starke vom Schwachen, Corinth von Robert-Fleury immer noch ein wenig lernen. Die Kraft aber ist nicht lernbar. Alle Franzosen würden vergebens bei Corinth in die Schule gehen.

Es dünkt uns kein Zufall, dass dieser Meister des furor teutonicus ein Sohn des Volkes aus unsern nordöstlichen Grenzbezirken ist. Denn überall in unseren Marken gewinnen deutsche Art und deutsche Sprache tiefere Farben und eine eigene Würze. Es ist, als ob der Deutsche sich hier in der Nähe des Fremden erst recht seiner bewusst würde, da er gezwungen ist, sich zu behaupten.

Corinth hat sich bisweilen als Krieger in eiserner Rüstung gemalt und eines dieser Bilder zeigt ihn uns zurückgeworfenen Hauptes als Bannerträger mit einer Miene, als wollte er sagen: „Was schiert mich eure Gunst oder Abgunst! Ich weiss, wer ich bin und halte mein Panier fest.“ — So wird er vielleicht einst der Nachwelt erscheinen, wenn alles Papier, das jetzt über ihn bekritzelt wird, längt verkrümelt ist

LOVIS CORINTH, BORDIGHERA
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

KARL PHILIPP FOHR, TIVOLI
FRANKFURT A. M. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT

KARL FOHR

ZUR HUNDERTSTEN WIEDERKEHR SEINES TODESTAGES

VON

PAUL FERD. SCHMIDT

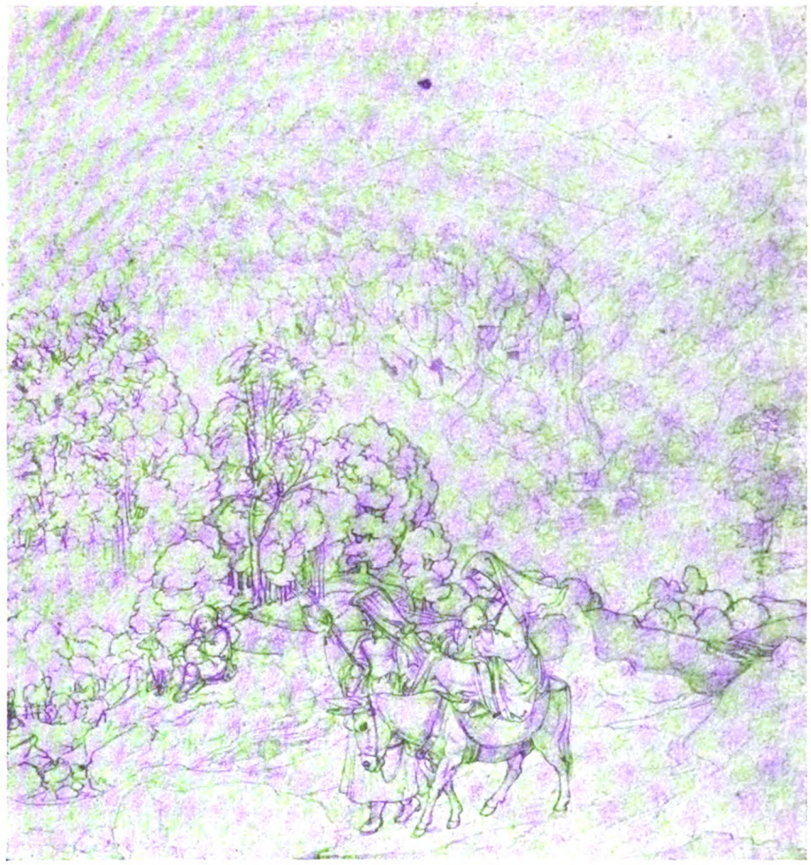
Im tückischen Strom des Tiber, beim Baden, ertrank Karl Fohr am Abend des 26. Juni 1818: ein blinder Zufall nahm den Zweiundzwanzigjährigen hinweg. Wir sagen Zufall, obwohl wir von Spinoza wissen, dass es Unsinn ist, Zufall zu sagen. Die Trauer über das jähe Ende eines unserer Reichsten und Feinsten zittert noch heut nach hundert Jahren in uns nach, wenn wir die schlichten und innigen Worte lesen, mit denen Dieffenbach, sein Biograph, die Katastrophe erzählt. Und Fohr ist nicht der erste und einzige; viele der hochbegabten Jünglinge mussten in jenen Jahren vor der Zeit, vor ihrer Reife und Erfüllung die Erde verlassen, von Novalis und Runge, von Kleist und Gilly bis zu Horny, Erhard, Oldach, Rudolf Schadow. Ein grosses Kapital an künstlerischer Kraft wurde mit gelassener Geberde verschwendet; zu dem Ende — wir fühlen es mit Bitterkeit — dass die grossen Einseitigen Raum bekamen, die der deutschen Kunst nicht zum Segen gereichten: Cornelius, Schadow, Kaulbach.

Nach aber hundert Jahren wird man vielleicht einen Schritt weiter sein in dem Verständnis dieser Verschiebung, vor der wir mit einem ähnlichen Schauder des Nichtverstehens verharren, wie der Voltairesche Zadig vor dem Vorsehung spielenden Engel Jesra.

Digitized by Google

KARL PHILIPP FOHR, ROMANTISCHE LANDSCHAFT
DARMSTADT, GROSSHERZOGL. SCHLOSS

Digitized by Google



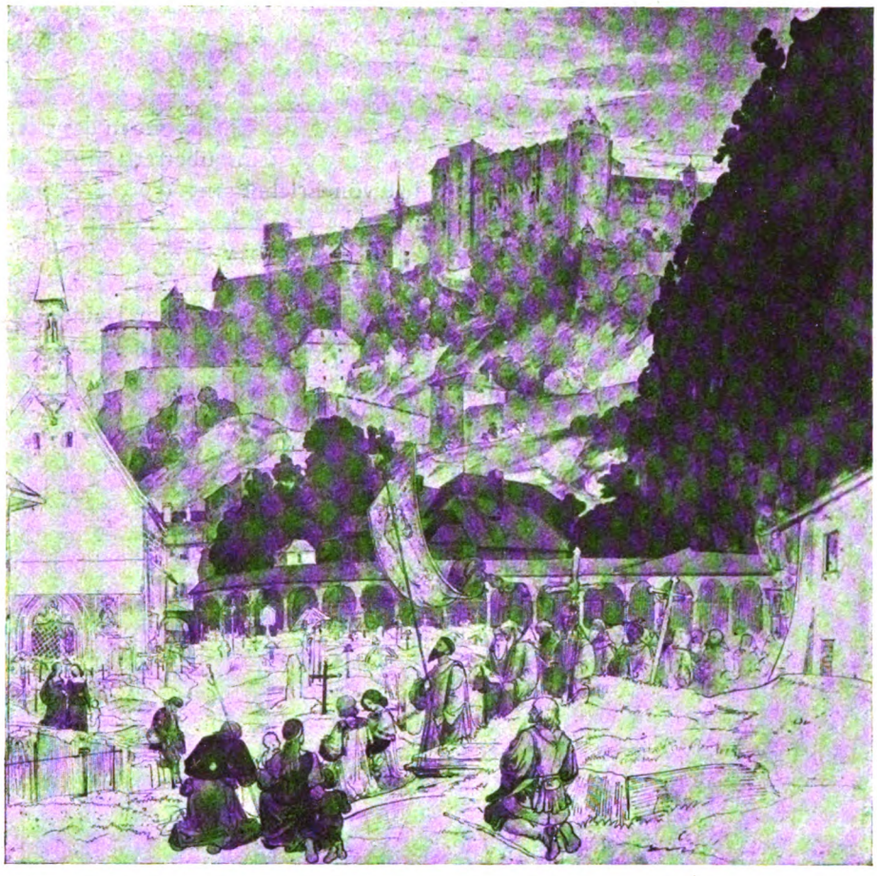
KARL PHILIPP FOHR, RÖMISCHE LANDLEUTE. ZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

Doch ist das wenige, das Fohr uns hinterlassen hat, von der Art, dass wir tröstlich empfinden: der Geist wird ewig über die Beschränkung der Materie triumphieren. Wir erleben in dem Werke dieses wunderlich ernsthaften und keuschen Heidelbergers den unaussprechlichen Reiz der Persönlichkeit, die, höchstes Glück der Erdenkinder, den Begnadeten in die Wiege gelegt, sich früh und mit zauberhafter Schnelligkeit zur Blüte entfaltet; die sich bei Fohr fast ohne alle Anleitung, rein aus dem Glücke optischer Begabung, entwickelt und ausweitet zu einem Landschaftspoeten grossen Stils. Fohr ist ein Beispiel, wieviel die angeborene Gabe allein vermag, und man kann getrost die liebliche Bezeichnung Dieffenbachs auf ihm ruhen lassen: er war ein Zögling der Natur.

Am 26. November 1795 in Heidelberg als ältester Sohn eines einfachen Lehrers geboren, kam er früh zu dem alten Rottmann in die Lehre, bei dem auch dessen berühmter Sohn Karl und Ernst Fries den ersten Unterricht genossen; schlecht und recht nach dem von den Holländern abgeleiteten Schematismus des 18. Jahrhunderts, den wir seit Ludwig Richters Jugenderinnerungen mit dem Schrecknamen Adrian Zinggs verbinden, der aber überall verbreitet war und schliesslich nur bei schwachen Gemütern Unheil anrichten konnte. Fohr hat sich rasch von ihm befreit, indem er unmittelbar von der Natur lernte. So fand ihn einst am Stift Neuburg zeichnend Georg Wilhelm Issel und brachte ihn nach Darmstadt, um ihn unter seiner Leitung weiter zu bilden. Dieffenbach lässt durchblicken, dass Issels Einfluss auf ihn nicht sehr bedeutend gewesen sein kann, und dass er auch in Darmstadt im wesentlichen Autodidakt blieb; und dies bestätigen die früheren Aquarelle und Zeichnungen im Darmstädter Museum, bei denen es schwer fällt, von Issels kühler malerischer Geschicklichkeit etwas zu entdecken.

Das war 1810; und schon 1814 zeichnet er

Digitized by Google



KARL PHILIPP FOHR, SALZBURGER FRIEDHOF. ZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

jene innigen Blätter aus dem Murgtale und der Umgebung von Baden-Baden, die ihn in die Reihe der feinsten Landschaftsempfinder heben. Er verehrt sie seiner Gönnerin, der Grossherzogin Wilhelmine von Baden-Durlach;* heute liegen sie in den Klebebänden des Darmstädter Kupferstichkabinetts verborgen: nur Federzeichnungen, aber von einer Anmut und Ernsthaftigkeit der Naturempfindung und einer Zierlichkeit der Linie, die den geborenen Romantiker und Landschafter zugleich offenbaren.

Und nun rollt sich sein Schicksal rasch ab: 1815 schickt ihn die Fürstin nach München, wo er sich unter der klassizistischen Doktrin der beiden Langer wieder nur selbstlernend gegen den offiziellen Strom behaupten muss; 1816 wird ihm das heissersehnte Glück zuteil, nach Rom ziehen zu dürfen, wo er an Josef Anton Koch endlich einen ebenbürtigen und hingebungsvollen Mentor findet; und noch nicht zwei Jahre später, inmitten der schönsten Zukunftshoffnungen, da Karoline von Humboldt u. a. ihn durch Bestellungen fördern und Ludwig I. ihn glänzend auszeichnet — geht er in den Strudeln des Tiber zugrunde.

In so atemlose Entwicklung, in acht kurze Jahre, drängt sich dieses Leben voll hellen Schaffens zusammen; wie Runge seinen Reichtum in elf Jahre zusammenpressen musste. Aber während Runge, der tiefste und bedeutendste, der deutscheste und mit Problemen am stärksten belastete Künstler bis zu Marées noch mit Überwindung primärer Hemmungen rang, als ihn der Tod überraschte, und darum so wenig wirklich Vollendetes hinterlassen hat, bei einer Fülle grosser und bedeutungsschwerer Versprechungen: war Fohr weit glücklicher auch in Hinsicht des Erfüllten gestellt. Ihm fehlte die dunkle

* Dieses ist nämlich die „Gross- und Erbprinzessin von Hessen," wie Dieffenbach sie nennt, die Mutter des Grossherzogs Ludwig III; nach einer Bleistiftnotiz in dem Handexemplar D. s, die mir Herr Schrey, der Leiter des Städelchen Kupferstichkabinetts, freundlichst zur Verfügung stellte. Herr Schrey bereitet eine kritische Neuausgabe des feinen, leider schwer zugänglichen Werkchens vor.

Digitized by Google

Schwere und Mystik des Norddeutschen. Denn da er schon im Knabenalter die Technik spielend erlernte, da er mit der lebhaften Sinnlichkeit des Süddeutschen die Probleme der Landschaft, die Runge ab ovo zu schaffen machten, sehr herzhaft und einfach angriff, so kam er in jüngeren Jahren viel weiter als Runge. Es ist vielleicht Unrecht, die beiden zu vergleichen, und zwar gegen Fohr, nicht gegen Runge, weil es in der Kunst letzten Endes auf die Fragestellung ankommt und nicht so sehr auf den Umfang des Erreichten. Aber was Runge an Reife voraus hatte, ersetzte Fohr durch einen stärker entwickelten Instinkt und Stilgefühl; und es ist ganz sicher kein Zufall, dass viele Beurteiler dahin überein kommen, ihm bei längerem Leben einen führenden und richtunggebenden Rang zu prophezeien, dahin, dass er die Tendenzen der Kochschule und die spätere Romantik der Düsseldorfer in einem höheren Sinne vereinigt hätte. Laban, der bisweilen eine feine Witterung für innere Zusammenhänge an den Tag legte, fühlte sich „vor der Kraft seiner Naturanschauung gezwungen, an Böcklin zu denken."

Seine Entwicklung geht von Anfang an auf die schärfste Prägung der raumschaffenden Linie. Unbeirrt durch seine auf holländischer Routine fussende Erziehung folgt Fohr dem Dürerischen Ideal, ohne Dürer zu kennen: das Kleinste und das Grösste mit gleicher Liebe zu umspannen und die Einheit der Schöpfung aus einem Grashalm zu entwickeln; die Weite des Raumes mit sicheren Linien zu umreissen und alles Lebendige in den kristallinischen Bau der Linie einzufangen. Von dem überfliessenden Reichtum seiner bildenden Phantasie giebt er auch der Farbe genug ab, um dem Zauber der Natur ein wohlklingendes Kolorit gegenüberzustellen. Damit tritt er in Gegensatz nicht nur zu dem malerischen Erbe des achtzehnten Jahrhunderts, das noch zu seiner Zeit von Künstlern wie Wüest und Menken gehütet wurde, sondern auch zum Klassizismus und zu Koch, die ihre Kunst zwar auch auf ein lineares Gerüst bezogen, aber auf Grund von Konstruktionen und nicht der Natur in erster Reihe. Fohr berührt sich darin mit Romantikern wie Olivier, Schnorr und Horny, die gleich ihm mit liebender Andacht vor der Natur sassen und ihr Wesenhaftes sogleich in das Liniennetz ihrer heimlichen Gotik einspannen. Auch liegt diesen sublimen Umrissen und Aquarellen, diesen Wald- und Gelände, Baum- und Gräser- und Figurenstudien der Realismus fern, wie er in reifer Gestalt etwa in den Zeichnungen von Dillis, Wagenbauer, Peter Hess zu jener Zeit so streng und eigentümlich sich ausspricht. Vielmehr beruht die absonderliche Süsse der Fohrschen Zeichenkunst in der Unmittelbarkeit, mit der das Naturvorbild sich dem arbeitenden Stift in das streng Gebändigte des Liniensystems übersetzt; in dem Überraschenden von Erlebnissen, die die Natur spontan, aber mit unbeschreiblicher Sorgfalt in Form übertragen.

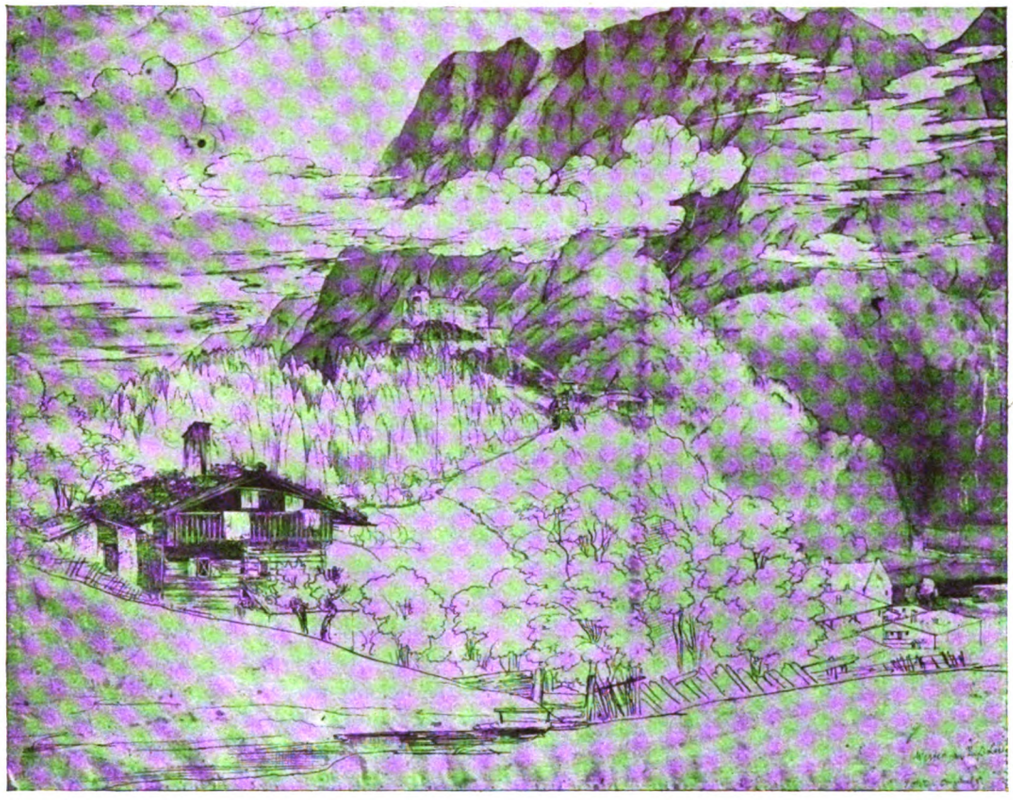
Hierin also vollzieht sich die Absage an das achtzehnte Jahrhundert und seine malerische Tradition, die Rückkehr zum Deutsch-Zeichnerischen. Und all das hat nichts zu thun mit romantischer Altertümelei und der schwindsüchtigen Absichtlichkeit der Nazarener; aber es gehört freilich zur Romantik, als einer ihrer wahrsten und lebenskräftigsten Triebe. Fohr kannte und liebte alte Meister, er hat auch einige Zeichnungen kopiert, so nach Dürer und Gozzoli, und zwar völlig in ihrem Geiste, aber er war nie altertümelnd — ausser in seiner Kleidung, wo er die nachmals so beliebte „altdeutsche Tracht" in Rom einführte — und er steht als Mensch wie als Künstler in einem wohlthuenden, fast ironischen Gegensatze zu dem Nazarenerwesen und romantischer Deutschtümelei. Der hatte er freilich in jungen Jahren, lesend, schwärmend, zeichnend, seinen Tribut gezahlt; seiner reifen Kunst vermochte dies Gespenst nichts mehr anzuhaben.

So löst sich auch der Zwiespalt, der anscheinend zwischen der Lebendigkeit seiner Skizzen und Aquarelle und den wohlabgewogenen Kompositionen der zwei erhaltenen Gemälde besteht, von selbst auf. Zu dem Frischesten und am poetischsten Erfassten gehören die Blätter von seiner herbstlichen Alpenreise 1815, wo er in drei bis vier Wochen siebzig grosse Aquarelle während des Wanderns malte; fast keines vollendet, aber alle von einer unübertrefflichen Lebendigkeit und Freudigkeit des Erlebens zeugend, und dazu mit all der Sauberkeit und dem lieblichen Ernste durchgeführt, die seine Arbeiten durchweg auszeichnen. Und diese, notwendig im flüchtigsten Erfassen während einer Rast hingeschriebenen Blätter sind vollkommen bildmässig abgerundet und in sich wie ein symphonischer Satz abgestimmt auf Motive, die von stiller Traulichkeit bis zur Erhabenheit im Raumgefühl steigen.

Musste einem so rhythmisch empfindenden Maler, dem die Materie das Instrument war, auf dem seine Phantasie leicht ihre seligen Melodien spielte, der schon mit zwanzig Jahren Klarheit und Stil in sich entwickelt hatte: musste ihm nicht das Malen eines Bildes nur eine Steigerung seines eigentlichen

Digitized by Google

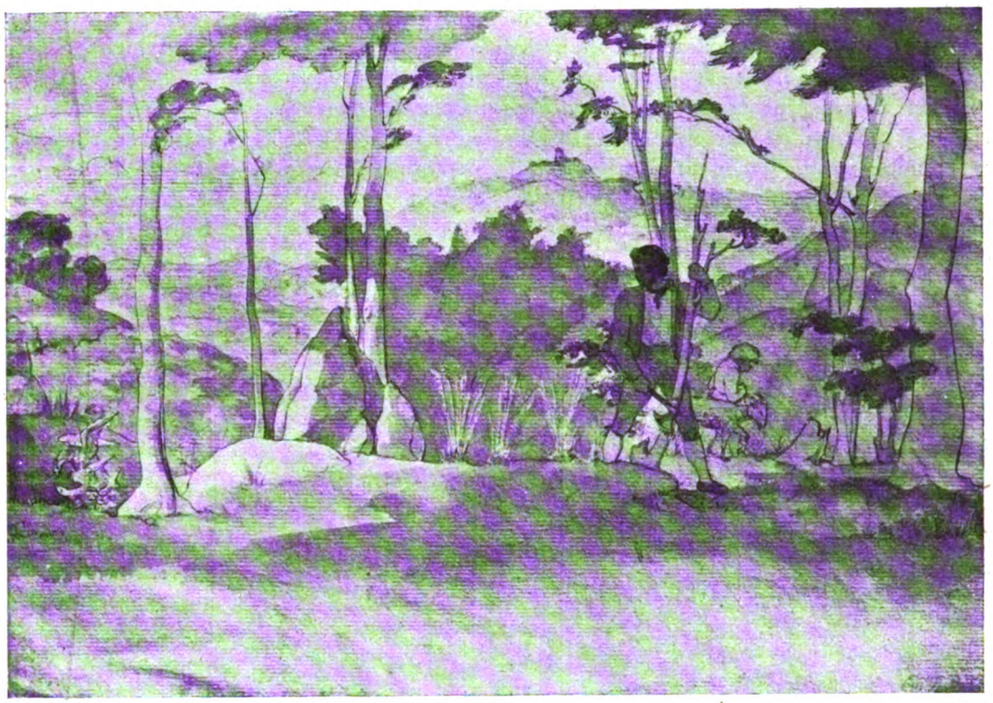
Wollens bedeuten Mit der Ölfarbe stellte sich von selbst ein anderer Aufbau ein; die raumschaffenden Werte waren nicht mehr Linien, sondern Flächen. Dazu kam aber als ein sehr ernsthaftes Motiv die festgewurzelte Tradition. Man erlebt es immer wieder mit Staunen, wie unbefangen und selbständig die Landschafter im achtzehnten Jahrhundert vor der Natur sind, während ihre Gemälde bis zu unerfreulichem Schematismus führen. Von dem konventionellen Bernhard Rode giebt es ganz sachliche



KARL PHILIPP FOHR, ALPENTAL, BERGLANDSCHAFT
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

Weidenstudien; Klengel, Marquart Wocher, Wüest, Hackert, Reinhart, Friedrich Müller und viele andere zeigen sich in ihren Handzeichnungen oder Radierungen oft von der Seite einer bezaubernden Natürlichkeit, während sich ihre Bilder, wo nicht trocken oder künstlich, so doch streng und stilistisch geben. Bei J. A. Koch wird das Verhältnis vollkommen anschaulich: die Studienblätter aus den Alpen von 1794 (in Dresden) sind so ganz treue und objektive Darstellung vor der Wirklichkeit, wie die später daraus entstandenen Gemälde Umschaltungen in der Richtung des Konstruktiven sind, bewusst bis zur Bizarrerie. Hier wollte der Schüler von Carstens durchaus nicht „natürlich" sein — nichts liegt seiner Kunst ferner als das Naturburschentum seiner Person — sondern Umbildner und Komponist: das war seine Pflicht als Maler. Es liegt dem noch der ganz richtige Begriff des Bildes zu grunde, der uns im Lauf des Impressionismus abhanden gekommen ist: als eines dekorativen Wandschmuckes, den seine Gesetze fast noch strenger als das Fresko banden, weil er auf eingerahmtem Felde Darstellung und geschlossene Form zugleich zu bieten hatte. Ein beliebiger Naturausschnitt mochte in den Privatstudien des Künstlers erlaubt sein; bei dem für die Wand bestimmten Bilde war solche Hemmungslosigkeit nicht denkbar. So wandelte denn noch der höchst begabte und selbständige Koch in den Bahnen Poussins und Saftlevens in seinen Gemälden; und Fohr, den er mit Liebe unter seine Obhut nahm, machte eine gute Schule der Selbstzucht durch.

Digitized by Google



KARL PHILIPP FOHR, BAUMFÄLLER. ZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

Er hatte in München 1815 zu malen begonnen. Technisches hatte er dort mit seiner raschen Auffassungsgabe von einem Freunde namens Ruhl gelernt. Doch blieb er auch hier im Grunde Autodidakt; die Akademie missfiel ihm gründlich, und mit deren Direktor Langer stand er sogleich auf gespanntem Fusse. Dieser hasste das altdeutsche Wesen und nebenbei auch das Naturstudium mit dem ganzen Instinkt des Pseudoklassizisten aus dem achtzehnten Jahrhundert. Wie die Landschafterei an seiner Anstalt betrieben wurde, beschreibt uns Louise Seidlers harmloses Gemüt (in ihren Lebenserinnerungen) so: „Den Landschaftern diente ein grosses Gemälde von Koch zum schönen Vorbilde, daneben waren wirkliche Baumstämme aufgestellt, nach denen Naturstudien gemacht werden konnten (!). Blieben diese auch dürftig, so war das Gebotene doch immerhin mehr als nichts und namentlich zur Winterszeit willkommen, wo ja Studien im Freien nicht möglich sind.“ Die Gegensätze berühren sich: diese famose Methode hat nicht verhindert, dass gerade München der Sitz des frühen Realismus in der Landschaft wurde; man braucht nur an Wagenbauer, Wilhelm von Kobell, Dillis, D. Quaglio zu erinnern. Fohr hat dabei wenigstens mit dem System J. A. Kochs genaue Bekanntschaft machen können. Leider sind die drei Gemälde, die er in München ausführte, verschollen; man kann diese Einwirkung nicht belegen. Wir sind auf die beiden einzigen Landschaften angewiesen, die sich erhalten haben: die aus der Jahrhundertausstellung 1916 bekannte, im Besitze des Grossherzogs von Hessen, und „Tivoli“ im Städelschen Institut. Beide sind unter unmittelbarer Einwirkung Kochs entstanden, das für Passavant gemalte Tivoli sogar in dessen Atelier.

Nun ist zweifellos manches von dem kraftvollen Rhythmus Kochscher Kompositionsweise auf Fohrs Bilder übergegangen. Aber es wäre schwer zu entscheiden, wieviel dieser Einfluss zu der angeborenen Richtung seines Geistes beigetragen habe. Die Unterschiede sind fast grösser als die Ähnlichkeiten, und stets ist Fohr sehr entfernt von dem Konstruierten der Kochschen Darstellung und bildet einen freieren und malerischeren Rhythmus des Raumes aus. Ein Vergleich seiner Malweise mit einzelnen Partien des „Lauterbrunnentales“ von 1811 in Leipzig (Wiese, Wasser und Wald) und des „Heiligen Martin“ von 1815 in Dresden beweist aber, wieviel Fohr von Koch auf malerisch-technischem

Digitized by Google

KARL PHILIPP FOHR, WERFEN AM PASS BURG. ZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

Gebiet gelernt hat. Nur geht er, trotz des zeichnerischen Gerüstes, in der malerischen Durchführung einzelner Teile noch weiter als Koch: namentlich in den Mittelgründen setzt er die Farben weich in einzelnen Flächen aneinander, und der stufenweise Aufbau erinnert seltsamerweise von fern an Cézannes Prinzip; sowie auch die Farben selber: bläulich, resedagrün und ein rötliches Grau.

Die Differenzen zwischen seinen Zeichnungen und Gemälden sind also weniger stilistischer als technischer Art. Sogar das Flächenprinzip findet sich in den Zeichnungen seit 1815 vorgebildet; Bäume und Gründe sind dort häufig in Flächen aufgeteilt, die der Erscheinung etwas wundervoll Entschlossenes und räumlich Klares geben. Im innersten Wesen bleibt Fohr sich gleich; was er mit der vergeistigten Linie gab, drückt er nun in Tonflächen aus: es ist nur eine andere Stufe seiner Anschauung, Mensch und Landschaft sind höher entwickelt. Denn wenn er schon immer seine heiteren Räume mit Menschen bevölkert hatte, deren Wesen sich lebhaft und harmonisch in die Landschaft fügt, so ist die Staffage in seinen Gemälden ganz voller Natur, interessant bewegt und gekleidet, und ein anschauliches Lebendigmachen der Terrainbewegung. Seine Figuren vertreten gleichsam die Aktivität des Bodens, die Dimensionen gewinnen Gestalt in ihnen; und wie die romantische Landschaft von dem Sinne der Erde als eines lebendigen Wesens ausgeht, ihr Atmen und ihr Zumutesein darstellt in den Stimmungen des Wetters und der Bodengestaltung, so übersetzt Fohr, objektiver als Friedrich und Runge, weniger mystisch, aber sinnlicher veranlagt, das Stimmungselement mehr in Figürliches und den seligen Reichtum des weit und bewegt sich ausdehnenden Raumes. Nie ist er melancholisch, nachdenklich, nebelhaft: sein Land gedeiht unter einer glücklichen Sonne, und seine sieghafte Heiterkeit spiegelt sich auch im Gebahren der Menschen. Das ist die Morgengabe seiner Heimat, die ihm die süddeutsche frohe Sinnlichkeit mit einem klaren Ernst gepaart verlieh.

Auch Koch behandelt die Menschen als Sinn der Landschaft. Aber er kommt selten über den mythologischen Umweg hinaus, und seine Gestalten bedeuten immer etwas für sich, sie spielen ein historisches Drama ab, einige Ausnahmen wie die Schweizer Bilder abgerechnet. Fohr ist darin ganz und gar Natur und in seiner Unbefangenheit viel moderner. Selbst die Rittergestalten von 1814/15

Digitized by Google

führen nur alltägliche Szenen auf; sie existieren schlechthin. Auch die Sentimentalität oder Symbolik der ausgesprochenen Romantik liegt ihm fern: er hält sich selbständig zwischen ihr und dem Klassizismus, und die edle Wahrhaftigkeit seiner menschenbelebten Landschaft bedeutet einen grossen Fortschritt innerhalb der idealistischen Kunst. Ferdinand Olivier, dessen Begabung nur enger umschrieben ist, steht hier neben ihm; Horny, der früh Gestorbene, und Ludwig Richter, Erhard, Heinrich und andere haben von ihm ihre besten Anregungen empfangen; und wer weiss, wie viel seines Geistes auf Franz-Dreber überging und durch ihn mittelbar auf Böcklin. Geistige Erben brauchen nicht immer von ihren Ahnen zu wissen. Aber im ganzen betrachtet, ist der geläuterte Idealismus in der optimistischen Romantik Fohrs ein Torso geblieben. Sein Tod brach die Knospe vor der Frucht. Horny hätte seine Mission, trotz grösserer Strenge und Einseitigkeit, vielleicht erfüllen können; aber auch er starb im gleichen Alter, und Olivier war so wenig wie Richter der Mann für eine so hohe Aufgabe.

Es ist das Schicksal der deutschen Romantik, dass ihre ernsthaftesten Künstler nicht zur Auswirkung gelangten, und dass die Extremen und die Theorien über das blühende Leben siegten. Die idealistische Kunst wurde zum zweiten Male Akademismus, wie sie es im achtzehnten Jahrhundert durch Mengs geworden war; und der malerische Realismus trat in aller Stille das Erbe von Carstens und Runge an: er, und nicht die Idealisten, bestimmte in steigendem Maasse die künstlerische Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts.

Fohr aber wird uns teuer bleiben als ein grosses Versprechen jener Frühlingszeit deutscher Empfindung, das sich nicht erfüllen durfte; gleich wie Runge für seine Zeit fast umsonst gelebt hat.

KIRCHNER, KÜSTENLANDSCHAFT
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Ein neues Ausstellungshaus ist am Kurfürstendamm 29 von der Buchhandlung Axel Junker eröffnet worden. Es waren in den vorderen Räumen eine Anzahl Originale von Illustrationen zu sehen, die in der Orplid Bücherei zu finden sind, durchweg elegante und geistreiche Zeichnungen, ein mittleres Niveau aber nicht überragend. In dem hinteren Saal waren Bilder junger Maler mit Geschmack und Haltung ausgestellt. Zwei besonders ansprechende Arbeiten von Kirchner und César Klein bilden wir ab. Allgemein ist zu sagen, dass ein anspruchsloses Unternehmen wie dieses willkommen zu heissen ist und dass es, gut geleitet, der jungen Kunst mehr bedeuten kann als repräsentativ auftretende Jahresübersichten. S.

✲

BREMEN

In Bremen fand im April eine Ausstellung neuerer deutscher Malerei statt, die zwar infolge der ungünstigen Frachtverhältnisse nicht so reichhaltig ausfiel, wie sie geplant war, doch immerhin ein Bild gab von dem Streben einiger wichtiger Künstlerpersönlichkeiten wie Kirchner, Otto Müller, Schmidt-Rottluff, Seewald, Eberz usw. Angegliedert war die Gruppe der Hannoverschen Sezession.

Nachdem im Februar die Graphik der jüngeren Künstler in ziemlicher Vollständigkeit gezeigt war, kam nun auch die Malerei zu Worte, in diesem Umfang zum ersten Mal in Bremen, so dass die Bremer sich jetzt eine Vorstellung davon machen können, was in der deutschen Malerei heute vorgeht. Während in der graphischen Ausstellung die Verkaufsergebnisse über Erwarten günstig waren, hat sich das Interesse des Bremer Kunstpublikums gegenüber der Malerei vollkommen zurückgehalten. Nur die „Gesellschaft der Kunstfreunde“ hat eine Anzahl von Bildern erworben und zwar: Hans Purrmann, „Stilleben mit chinesischem Tonpferd“; E. Kirchner, „Berliner Café“; Otto Müller, „Badende“; Richard Seewald, „Die weissen Ziegen“; Schmidt-Rottluff, „Rückenakt.“

Die Gesellschaft der Kunstfreunde, die am ersten April 1918 zusammengetreten ist und der eine Anzahl Bremer wie auswärtige Freunde der modernen Malerei angehören, hat sich die Aufgabe gesetzt, die jüngere deutsche Kunst zu pflegen im weiteren Maasse, als es einem öffentlichen Museum möglich ist. Aus den Mitgliederbeiträgen werden alljährlich einige Kunstwerke erworben, die unter den Mitgliedern verlost werden und zwar so, dass auf jeden Beitrag ein Los entfällt. Die Gewinnlose berechtigen zur Auswahl eines der erworbenen Bilder. Die Gewinner des ersten Jahres scheiden für die nächsten Jahre aus, so, dass nach Ablauf von vier Jahren auf jeden Anteil ein Gewinn entfallen ist. Am ersten April 1928 wird eine Ausstellung der auf diese Weise in Privatbesitz gelangten Kunstwerke veranstaltet, und die Leitung der Kunsthalle hat dann das Recht, diejenigen Bilder, Graphiken und Skulpturen, die ihr galeriereif scheinen, zum Einstandspreise zurückzuerwerben.

Auf diese Weise hofft die Kunsthalle mit der Entwicklung der deutschen Kunst Schritt zu halten, ohne einerseits sich mit Ballast zu füllen und andererseits der Gefahr einer etwaigen bedeutenden Preissteigerung ausgesetzt zu sein. Dadurch, dass der Leiter der Kunsthalle dauernd im Ankaufsausschuss sitzt, hat die Kunsthalle naürlich starken Einfluss auf die Gestaltung dieser zunächst den Privatsammlungen zugute kommenden Ankaufspolitik.

✲

CÉSAR KLEIN, STILLEBEN MIT JAPANISCHEM SCHIRM
AUSGESTELLT IN DER BUCH-KUNST, BERLIN

Am fünfzehnten Mai wird in der Kunsthalle eine Ausstellung von Meisterwerken aus bremischem Privatbesitz eröffnet, die rund 100 Nummern umfasst. Seit dem letzten derartigen Unternehmen, 1909, haben die bremischen Privatsammler, einige auch während des Krieges, ihre Schätze bereichert, und die allgemeine Tendenz dieser Sammelthätigkeit hat sich fast ausschliesslich in dem

Digitized by Google

schon früher erkennbaren Rahmen abgespielt. Das Hauptgewicht liegt nach wie vor auf der guten deutschen Malerei der siebziger Jahre, auf Liebermann und auf Werken der französischen Impressionisten.

Dadurch, dass es möglich war, die Sammlung des in Hamburg ansässigen Halbbremers, Paul Rauers, auszustellen, wurde das allgemeine Bild in der vorteilhaftesten Weise ergänzt.

Die Malerei aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ist glänzend vertreten durch drei Meisterwerke von Spitzweg: Die Serenade (in Querformat). Den „verdächtigen Rauch" und das ganz locker und pastos gemalte „Picknick" und daneben durch eine Landschaft von Waldmüller, „Der Salzberg bei Aussee", alle vier Bilder aus der Sammlung Rauers.

Wilhelm Leibl als der Vater der neueren grossen Münchener Malerei ist mit zwei Gemälden zur Stelle: Dem „Kronenwirt" aus der Mitte der neunziger Jahre und einem „Mädchenkopf", der bisher nie abgebildet war, auch in dem grossen Leiblkatalog nicht, wo er wegen damaliger Unauffindbarkeit nur, als Nr. 155, erwähnt wurde, ein prachtvolles Stück Malerei aus der Mitte der siebziger Jahre. Wenn Leibl mit diesen Werken natürlich seiner Bedeutung entsprechend nicht gezeigt werden konnte, so überrascht die grosse Anzahl von Bildern Trübners, die sich im bremischen Privatbesitz befinden, wie ja auch die Bremer Kunsthalle immer auf den Besitz Trübners grossen Wert gelegt hat. — Aus den siebziger Jahren ist ein schönes Waldbild aus Herrenchiemsee (1874) vorhanden, im Ton und der Malerei ähnlich den Bildern in der National-Galerie und in der Düsseldorfer Kunsthalle. Um 1880 wurde das „Kentaurenpaar" der Sammlung Biermann gemalt, eines der schönsten Exemplare dieser Serie, und etwas später die Londoner Ansicht von Ludgate Hill; nicht die bekannte Fassung mit dem vielen Wagenverkehr im Vordergrund der Strasse, sondern die ruhigere, einfache, auf der die Paulskirche im Hintergrund klar sichtbar wird.

Die zweite Periode von Trübners Landschaftsmalerei ist mit Meisterwerken wie dem „Herrenchiemsee" von 1891 und dem „Klosterhof der Fraueninsel in Chiemsee" von 1892 (Sammlung Frau Meta Schütte) glänzend vertreten. Aus ungefähr derselben Zeit stammt das grosse „Rosenstilleben" der Sammlung Rauers, das früher dem Direktor Fries in Elberfeld gehörte. Ein meisterhaftes Bild von Schloss Hemsbach und eine Landschaft von Stift Neuburg vervollständigen den Eindruck der Trübnerschen Kunst.

Von Schuch hat Herr Rauers zwei schöne Landschaften und zwei hervorragende Stilleben geschickt, darunter ein Blumenstück von allererstem Rang. — Sperl ist mit einem Hauptwerk, einer grossen Waldlandschaft mit Mädchenfigur vertreten, sowie mit einer kleinen Kinderszene und einem Hausdurchblick.

Auch die Bilder von Hans Thoma zeigen den Künstler von seiner besten Seite: Eine Ansicht von Säckingen (1872), das Hauptstück in der Serie; ungewöhnlich, aber sehr reizvoll erscheint eine „Rivieralandschaft" von 1874; und ein „Schwarzwaldbach" sowie eine Ansicht von „Siena" sind vollgültige Proben aus der zweiten Periode von Thomas grosser Landschaftskunst.

Besonders lieb waren den Bremer Sammlern immer die Werke von Liebermann. Drei Landschaften aus aus den Anfängen der neunziger Jahre, darunter eine ganz herrliche Ansicht von Katwjk von 1892 (Sammlung Biermann) machen den Beginn, ein „Spaziergang in Laaren" reiht sich an. Unter den späteren Liebermanns machten am meisten Eindruck eine Studie aus der Judengasse die Studie zur „Dünenpromenade" von 1907 und vor allem die schöne träumerische Nordwyjk-Landschaft, die Herr Paul Schmitz auf der Auktion Schmeil erwarb. — Eine Anzahl von Pastellen und Zeichnungen Liebermanns bilden neben Zeichnungen von Menzel den Hauptanziehungspunkt der graphischen Abteilung, in der besonders reich auch Max Slevogt vertreten ist. Von Bildern seiner Hand sieht man nur eine „Weinberglandschaft" von 1915, von Corinth eine Ansicht von Mentone.

Unter den neueren sind besonders bemerkenswert einige Arbeiten der jung verstorbenen Paula Modersohn-Becker, einer der persönlichsten Vorläufer des Expressionismus. Dann eine Komposition von Carl Hofer und der „Schiffbruch" von Max Beckmann und ein Stilleben von Seewald.

Diesen deutschen Bildern gegenüber, denen sich noch einige, wenn auch sehr interessante, so doch nicht im gleichen Maasse hervorragende anreihen, stehen nun die Franzosen, die ja auch in der Bremer Kunsthalle eine besonders liebevolle Pflege erfahren haben.

Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind drei Werke von Delacroix sehr eindrucksvoll, eine kleine „Büssende Magdalena", eine Replik des „Sardanapal" und vor allem der „Löwenkampf" eine frühe sehr leidenschaftliche Fassung des Gemäldes, von dem die Sammlung Chauchard im Louvre das endgültige Exemplar besitzt. Eine hell leuchtende südliche Landschaft von Corot lässt schon die impressionistische Kunst vorausahnen.

Von Courbet sieht man zwei Landschaften. Manet ist nur mit einem Aquarell vertreten. Gut dagegen Claude Monet mit zwei herrlichen Gartenbildern (Sammlung Wolde und Sammlung Frau Meta Schütte), einer malerisch besonders schönen Studie von zwei Ruderbooten zur Grenouillière und einem grossen Figurenbild „Kind in der Wiege mit Wärterin" aus dem Jahre 1867, das Monets ältesten Sohn darstellen soll. Die beiden letztgenannten Bilder befinden sich in der Sammlung der Frau Meta Schütte. Zwei Bilder von Pissaro und eine besonders schöne Flusslandschaft von Sisley zeigen den französischen Landschaftsimpressionismus von seiner besten Seite, ein Mädchenkopf

Digitized by Google

und zwei Stilleben geben von Renoir eine gute Vorstellung.

Zu den beiden Landschaften von Cézanne, die sich seit einigen Jahren in der Sammlung Wolde befinden, nämlich dem „Jas de Buffan", dem einzigen Bilde, mit dem Cézanne jemals im Pariser Salon vertreten war, und der grossen südfranzösischen Landschaft „La terre rouge", das lange bei Duret hing, tritt ganz neuerdings jetzt das berühmte „Tulpenstilleben", das auf der Auktion Stern war, und jetzt durch Wiederverkauf aus der Sammlung Falk in den Besitz von Frau Meta Schütte gelangte.

Die jüngere Malerei ist, wie man sieht, einstweilen noch ganz vernachlässigt im Gegensatz zu Hamburg, wo ja in den Privatsammlungen, wie die dortige Ausstellung des Frauenbundes gezeigt hat, die jüngere Malerei mit einer grossen Zahl ihrer Werke vertreten ist. Doch ist es denkbar, dass auch Bremen langsam den neuen Weg beschreiten wird an Hand der Thätigkeit der Gesellschaft der Kunstfreunde, über die wir an anderer Stelle berichten.

Leider war es, wegen der Kriegsverhältnisse, nicht möglich, Abbildungen aus dieser Ausstellung zu beschaffen. Nur Leibls „Mädchenkopf", ein bisher unbekanntes Werk, können wir abbilden. E. W.

WILHELM LEIBL, BAUERNMÄDCHEN MIT KOPFTUCH
AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

OTTO WAGNER †

In Wien ist Otto Wagner, das Haupt der jüngeren Architektenschule Österreichs, siebenundsiebzigjährig gestorben. Durch seine Lehrer, von der Nüll und Siccardsburg, die Erbauer der Wiener Hofoper, ist er ein mittelbarer Schüler Gottfried Sempers, des grossen Theoretikers, gewesen und damit zugleich der modernen internationalen Bauschule, deren Geist tiefinnerst im Ideenkreis der materialistischen Kunstauffassung Sempers wurzelt. Wagner gilt als ein Moderner, doch ist damit wohl mehr die Gesinnung als die Form seiner Kunst gemeint. In seinen Bauten hat er seine akademische Herkunft nie ganz zu verleugnen vermocht, in seinen Schriften aber, denen eine besondere Würdigung vorbehalten bleibt, hat er gezeigt, dass er den Geist seiner Zeit begriffen hat und dass er die Forderungen, die diese Zeit an die Baukunst zu stellen hat, zu würdigen wusste. Wagner ist eine Art Wiener Wallot gewesen. Mit ihm teilt er auch das tragische Schicksal, dass ihm die Stadt seiner Wirksamkeit die Förderung und Anerkennung versagt hat, die ihm gebührte. Und ähnlich wie Wallot hat auch er eine grosse Schar von Schülern gehabt, ein Beweis für die anregende Kraft, die von seiner Persönlichkeit ausging. In diesen Schülern, zu denen neben dem jung verstorbenen Olbrich die bekannten Wiener Architekten Josef Hoffmann und Leopold Bauer zählen, lebt das Beste fort, was Otto Wagner zu geben hatte. W. C. B.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Das kleine Kind, das eine Landschaft, einen Sonnenuntergang noch nicht begreift, das buchstäblich den Wald vor Bäumen nicht sieht, sammelt mit Inbrunst und wahrer Liebe einen Strauss Wiesenblumen.

Der Arbeiter, der mit Kopf oder Hand die ganze Woche nur Zweckmässiges schafft, kehrt vom Sonntagsspaziergang mit einem Strauss, mindestens mit ein paar Blumen im Knopfloch heim.

Der Landmann, der die Obstblüte nur mit Hoffnungen oder Sorgen betrachtet, der die Kornblume und die Herbstzeitlose scheel ansieht, hat doch irgendwo bei seinem Hause eine Stelle, wo er Blumen zieht, nutzlose Blumen.

Ähnlich verhält sich der Mensch vielleicht zu den Kindern, aber er denkt dabei an die werdenden Staatsbürger, und Kinderschutz wird weniger aus Liebe zu den kleinen Wesen als aus Sorge um die künftigen Menschen getrieben.

Ähnlich verhält sich der Mensch vielleicht zu den Singvögeln, aber Vogelschutzvereine müssen sich durch den Hinweis auf die Insektenvertilgung legitimieren.

Blumenschutz-Vereine haben wir Gott sei Dank noch nicht nötig, und wo etwa eine aussterbende Blumenart dem Schutz empfohlen wird, geschieht es ganz naiv um der Blume, nicht etwa um offizinaler Vorteile willen.

So ist es etwas ganz Besonderes um die Liebe des Menschen zu den Blumen, unbestritten besteht sie in allen Altersstufen, allen Gesellschaftsklassen, allen Zeitaltern und ist ganz frei von allen Zweckbegriffen; mit Ausnahme der wenigen offizinalen sind die Blumen auch frei von jeder Ausnutzbarkeit.

Wenn die Blumenblätter fallen, wird die reifende Frucht im Garten als etwas Störendes abgeschnitten oder die ganze Pflanze wird weggeworfen. Die Frucht oder die Zucht des Samens spielt keine Rolle im Blumengarten. Und wo die Blumen, wie zum Beispiel auf den Erfurter Feldern, nur auf Samen gezogen werden, geht man traurig durch die duftenden, bunten Äcker mit einer Empfindung, als werde hier Missbrauch getrieben mit Jugend und Schönheit. Und selbst dieser „Missbrauch" ist ja nur die Nutzbarmachung eines Blumengeschlechtes, um daraus hundert nutzlose Geschlechter aufspriessen zu lassen.

So zielt auch alle Veredlung der Blumen ausschliesslich auf die Steigerung ihrer Schönheit ab, und erreicht diese häufig ganz auf Kosten ihres primitiven Zweckes, nämlich ihrer Fruchtbarkeit, indem sie Staubgefässe zu Blumenblättern werden lässt.

Und hier beginnt die Fortpflanzung des Individuums, nicht aus Samen, sondern aus Abspaltung lebensfähiger Teile der Pflanze.

Aus dieser durch die Unfruchtbarkeit des Zuchtproduktes gegebenen Not hat Karl Foerster eine Tugend gemacht. Er hat die Erhaltung und Ausbreitung des Individuums durch Abspaltung zu einem Grundprinzip seiner Staudengärtnerei in Bornim bei Potsdam erhoben. Seine verfeinerte Blumenliebe sucht nicht nur die schöne Art, sondern innerhalb der Art das von den Grazien des Blumenhimmels reichst begabte Einzelwesen. Hat er dieses Einzelwesen, entweder durch glücklichen Fund oder durch Auswahl aus vielen gewonnen, so vertraut er die Erhaltung seines Lieblings weder der Zufälligkeit natürlicher noch der Ungewissheit künstlicher Befruchtung an, sondern durch besondere Verfahren, durch die er den Ableger zum Wurzeltreiben zwingt, erhält und vervielfacht er das erwählte Individuum. Die Eigenschaften, auf deren Auswahl und Erhaltung es ihm ankommt, sind auch wirklich mehr die Eigenschaften eines Individuums, fast möchte ich sagen einer Persönlichkeit, als die einer Art: denn nicht nur Beständigkeit, Widerstandskraft gegen Schädlinge und dergleichen sucht er, sondern eine besondere Schattierung des Blau oder Rot, stolzes Hervorwachsen der Blüten über die Blätter, eine besondere Haltung oder Neigung der Blume, das Fehlen von Unregelmässigkeiten oder gerade das Vorhandensein reizvoller Ungezogenheiten des Wuchses.

Sehen wir nicht einen geliebten Menschen, je tiefer wir ihn erkannt haben, mit desto grösserem Kummer altern und sterben und klammern uns sogar mehr an die sein Individuum enthaltenden Werke und Geisteskinder, als an die seine Art fortsetzenden leiblichen Nachkommen?

Bei einer so bewussen Eigenwahl nun, die an Stelle des Zufalls, der Spielart, der Zuchtwahl (wie immer man es nennen mag) sich selbst setzt, kommt es natürlich nicht mehr nur auf Sorgfalt und glückliche Hand des Züchters an, sondern darauf, was für ein Mensch der Züchter ist. Und hier liegt die Besonderheit Karl Foersters. Er, selbst ganz vom Zweck genesen, liebt die zwecklosen Blumen mit dem höchsten Maasse jener naiven, kindlichen Liebe, auf der eben das ungewöhnliche Verhältnis der Menschen zu den Blumen beruht. Er liebt jedes seiner auserkorenen, auferzogenen Einzelwesen, er lebt in seinem Garten mitten unter ihnen und lebt mit ihnen und träumt mit ihnen, an den Wänden seines Arbeitszimmers hängen die Porträts schöner Blumen-Individuen.

Etwas davon hat wohl jeder rechte Gärtner, jeder Sammler, jeder Züchter. Foersters Blumenliebe aber quillt aus dem Urgrunde jener stillen, einfältigen Freude am schönen Naturgebilde. Das fühlt man ebensowohl, wenn man Foerser in seinem Garten umhergehen sieht,

Digitized by Google

AUS KARL FÖRSTERS „VOM BLÜTENGARTEN DER ZUKUNFT"
FURCHE-VERLAG, BERLIN

Digitized by Google

AUS KARL FÖRSTERS „VOM BLÜTENGARTEN DER ZUKUNFT"
FURCHE-VERLAG, BERLIN

Digitized by Google

von seinen Blumenkindern erzählen hört, wie wenn man in seinen Schriften liest, und dies alles macht ihn zum prädestinierten Berater des Gartenliebhabers.

Sein Handbuch: „Winterharte Blütenstauden und Sträucher der Neuzeit“* ist auf den ersten Blick ein alphabetisches Verzeichnis mit Abbildungen. Ein Grundgedanke aber geht durch die gesamten, den registrierten Pflanzen beigegebenen Bemerkungen hindurch, richtet sie alle auf eine Idee hin und macht so aus dem Verzeichnis ein Lehrbuch.

Wie eine Blume auf dem notwendigen Unterbau von Wurzel, Blättern und Stengel erblüht, so ist auf dieses Nachschlagewerk jetzt sein Buch: „Vom Blütengarten der Zukunft“** gefolgt. Aus der Fülle der Möglichkeiten heraus sind hier freie Auswahlen getroffen, Vorschläge und Zusammenstellungen gemacht, Anregungen gegeben und durch hervorragend schöne, teilweise farbige Bilder belebt. (Dass Foerster selbst sich häufig mit den Bildern nicht zufrieden erklärt, ist ebenso verständlich, wie dass eine rechte Mutter von jeder Photographie ihres Kindes unbefriedigt bleibt.)

Wer eine Weile in diesen Büchern blättert und liest, fühlt in sich jenen glücklichen und ach so friedlichen Trieb erwachen, einen „zwecklosen“ Strauss zu pflücken, einen „nutzlosen“ Blumengarten anzulegen, und wer schon einen besitzt, erfährt überzeugend, was die blühende winterharte Staude ihm werden kann. Auch der Architekt merkt aus mancher klugen Bemerkung, dass er hier beim Planen des Hausgartens einen verständigen Berater und Helfer findet.

Otto Bartning.

*

Max Liebermann — Vierundzwanzig farbige Faksimiledrucke nach Gemälden aus der Ausstellung seiner Werke in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin aus Anlass seines siebzigsten Geburtstages — Photographische Gesellschaft Kunstverlag Charlottenburg 9 (1918). 250 numerierte Exemplare: 50 auf Gelder-Bütten, 200 auf Kupferdruckpapier.

Die unvergleichliche Ausstellung Liebermann'scher Gemälde, die wir im vorigen Jahre genossen haben, mit einer Publikation festzuhalten, hat die Photographische Gesellschaft unternommen. Sie legt eine Mappe mit vierundzwanzig farbigen Faksimiledrucken vor. Die Auswahl aus der Fülle erscheint geschickt und glücklich, wenngleich nicht allein der Wert und die Bedeutung der reproduzierten Bilder in des Meisters Entwicklung bestimmend waren, sondern auch die Möglichkeiten des Farbendrucks. In dem Streben, mit der Nachbildung die Wirkung des Originals zu erreichen, musste man die grossen, pastos gemalten Stücke, dabei Hauptwerke wie die Frau mit der Ziege in München und die Netzeflickerinnen in Hamburg beiseite lassen und sich hauptsächlich an kleinere studienhafte Arbeiten halten. Unter den „Studien“ bevorzugte man die verhältnismässig sorgfältig und zart ausgeführten.

Als das sinnreiche Verfahren des Dreifarbenlichtdrucks, auf dem diese Nachbildungen beruhen, aufkam, hoffte man, ein exakt photomechanisches Mittel entdeckt zu haben. Im Prinzip war es möglich, jede Farbennüanze photographisch, also unter Ausschaltung der irrenden Subjektivität des Auges, wiederzugeben. Im Gebrauch zeigte sich bald, dass befriedigende Ergebnisse ohne Kontrolle und Nachhülfe keineswegs erzielt wurden. Das physikalisch unanfechtbare Prinzip, die Aufteilung in die drei reinen Grundfarben, bewährte sich schon deshalb nicht, weil die Pigmente, mit denen gedruckt wurde, den reinen Grundfarben nicht vollkommen entsprachen. Von der mechanischen Handhabung abbiegend, wählt man jetzt von Fall zu Fall die Pigmente und fügt den drei theoretisch ausreichenden Platten eine vierte hinzu. Damit wird das Gelingen abhängig von der Feinfühligkeit des Druckers. Sein Auge, nicht die Linse des Apparates, zerlegt die Farben des Originals. Mit dem Verzicht auf rein mechanische Übertragung hat sich die Tendenz des Farbenlichtdrucks leicht gewandelt. Man ist nicht mehr so ausschliesslich bestrebt, etwas herzustellen, was dem Urbild zum Verwechseln ähnlich sieht. Die Nachbildungen der Liebermannschen Ölbilder, die vor uns liegen, sehen ein wenig wie Aquarelle aus und wirken im Verhältnis zu den Originalen wie treue und zarte Übersetzungen. An Kraft bleiben sie oft zurück, überraschen aber durch Anmut, Geschlossenheit und Ruhe.

Mit den vierundzwanzig Gemälden sind alle Stufen des Malers vertreten. Das älteste Stück, die Strasse in Scheveningen aus der Sammlung des Herrn Th. Behrens, in Hamburg stammt von 1872. Am Ende steht das Selbstbildnis vom Jahre 1909 in der Hamburger Kunsthalle.

Im allgemeinen werden moderne Bilder in schwarzer Netzätzung reproduziert. Und dieses Verfahren wird in so mächtigem Umfange verwendet, dass Vorstellung und Urteil dadurch verhängnisvoll bestimmt werden. Der tägliche Umgang mit diesen unsauberen und schattenhaften Gebilden, aus denen die Farbe getilgt, in denen die Form erweicht ist, stumpft das Auge ab. Ein beträchtlich Teil des Kunsturteils, selbst des autoritativ verkündeten und gedruckten, geht von der Zinkätzung aus, schöpft also aus einer arg getrübten Quelle. Verständig verwendet, werden die Farbenlichtdrucke nach Liebermannschen Bildern manches Vorurteil beseitigen und Genuss verbreiten. Nur dürfen sich die Abbildungen nicht vor die Originale schieben. Sie sollen an die Urbilder erinnern und die Sehnsucht nach den Urbildern wachrufen.

Ich hätte diese Mappe zu empfehlen, indem ich Liebermann rühmte. Ist das nötig so kurz nach der

* Leipzig, Verlag von J. J. Weber, zweite Auflage.
** Berlin, Furche-Verlag, 1917.

Digitized by Google

Ausstellung in der Akademie? Ist das nötig in dieser Zeitschrift? — Oft ist hier von dem Meister gesprochen worden, nicht nur weil auf den ausgezeichneten Maler hinzuweisen war, sondern auch weil er in Wort und That als Bannerträger erschien im Kampf nach zwei Fronten. Zwischen den Klippen des Banalen und des Paradoxen mich durchzuschlängeln, kann ich unterlassen in der Überzeugung, dass die Leser dieser Zeitschrift wohl vorbereitet sind, die Liebermann-Mappe dankbar und mit Eifer aufzunehmen.

Max I. Friedländer.

✲

A. Donath, Psychologie des Kunstsammelns. 2. vermehrte Auflage. Berlin, R. C. Schmidt & Co. 1917.

Die zweite Auflage dieses Handbüchleins ist um Einiges vermehrt worden, besonders um ein Kapitel über Preissteigerungen und Bemerkungen über Sammlererfahrungen während des Krieges. Aber der Titel verspricht immer noch viel zu viel, was der Inhalt nicht hält. Denn abgesehen von einigen einleitenden Seiten über den Sammeltrieb im allgemeinen sucht man vergebens nach psycholochischer Vertiefung des Problems, sondern bekommt nur einen Überblick über die Geschichte des Kunstsammelns, sozusagen eine stellenweise ausgeführte Disposition zu einem Buche, das noch zu schreiben bliebe und das gewiss schon jetzt, als Disposition, manches interessante Material bringt. Aber eben nur Material. Wo es eigentlich anfängt, gerade da hört der Verfasser auf. Es wäre doch so wichtig, festzustellen, was für Schichten von Sammlungen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts übereinander liegen, nicht nur zu wissen, was die verschiedenen Sammler gekauft und wieviel sie dafür bezahlt haben, sondern von was für Gesichtspunkten sie ausgingen, was sie von der Kunst wollten, was für Bedürfnisse sie hatten. Man müsste einige Haupttypen herausstellen, nicht nur den Typus Lanna, dem der Verfasser ein eigenes Kapitel widmet, sondern nun dagegen einen Sammler, der nur moderne Bilder haben will. Wenn schon Herr Langaard in Norwegen einen Rubens und zwei Rembrandts und einen Franz Hals und einen Cariani besitzt und deshalb beinahe zwei Seiten beansprucht, dann möchte man auch gerne etwas über Seeger erfahren, über Pellerin, über Viau, über Camondo, über Faure, über Bellio, über Chéramy, über Vitta, oder, wenn nun schon einmal Sammler moderner Kunst in diesem Buche nicht beliebt sind, über Benson, über Cook, über Dutuit. Aber alle diese, und noch viele viele andere werden in dieser Schrift nicht einmal genannt. Man möchte etwas erfahren über die Rolle, die ein grosser Sammler im Verhältnis zur lebenden Kunst seiner Zeit spielt, man möchte etwas wissen über Fiedler, über das geistige Milieu, aus der die Sammler stammen, über ihren bürgerlichen Beruf; über die Geographie der Sammlungen, wo die Produktiven sitzen, ob in alten Kulturstätten oder im Gebiete neuen Reichtums. Man möchte wissen, warum es in München, der Kunststadt, keine modernen Sammlungen von Bedeutung giebt und was das mit Rothermund und Schmitz in Dresden auf sich hat; und wie das Verhältnis der Privatsammlung zum Museum denn eigentlich ist. Und wenn man über die Aufstellung von Privatsammlungen redet, muss man irgend etwas sagen über die Sammlung Theodor Behrens, die einstweilen das Ideal bezeichnet. Nichts, gar nichts von dem, was man wissen möchte, findet man, wenn man durch das Versprechen von Psychologischem anspruchsvoll gemacht ist. Z. B. die „amerikanische Gefahr"! Da genügt es doch nicht zu sagen, wieviel Geld die Amerikaner haben, sondern man müsste tiefer eingehen auf die Verhältnisse, zusehen, wo man der Gefahr begegnen kann, wo die Amerikaner wirklich Konkurrenten sind und wo nicht, wo sie zu spät aufgestanden sind; wo wir besser daran sind als sie. Man müsste auch ein Kapitel schreiben über nationales und internationales Sammeln, behaupten, belegen, beweisen, dass sich die Franzosen durch ausländische Sammler ihre besten Bilder des neunzehnten Jahrhunderts haben wegnehmen lassen, während die deutschen Sammler die Meisterwerke der deutschen Kunst rechtzeitig geborgen haben und dass das Ausland, das jetzt anfangen will, Deutsches zu kaufen, einfach zu spät kommt, weil alles in festen Händen ist. Und vielleicht wäre dies alles noch nicht einmal Psychologie, sondern nur die allereinfachste Kritik der Thatsachen, wie sie sich jedem aufdrängt, der nachdenklich auch nur einen Ausschnitt aus diesem riesigen Gebiet betrachtet hat. Nein, Kritik hat dieses Buch, dem nachgerühmt wird, es stamme von einem der besten Kenner der Materie, gar nicht. Auch mit der Vertrautheit der einschlägigen Litteratur ist es nicht zum besten bestellt. Dass im Schriftennachweis Jakob Burckhardts „Sammler" fehlt und offenbar dem Verfasser unbekannt war, ist ein ganz schweres Manko, ebenso sehr wie die Thatsache, dass er die Spezialzeitschrift „Les Arts", in der ein Teil der grossen Sammlungen mit Abbildungen pupliziert wurden, nicht kennt. Das sind die primitivsten Dinge, wenn man über ein derart weitsichtiges Thema schreibt. — Als Psychologie noch nicht einmal geboren, als Handbuch sehr lückenhaft und unzuverlässig — das ist eigentlich recht wenig.

E. Waldmann.

✲

Stella Peregrina. Achtzehn Faksimile-Nachbildungen nach Originalen von Franz Marc. Handkoloriert von Frau A. v. Eckardt. Mit einer Einleitung von Hermann Bahr, Verlag Franz Hanfstaengl, München, 1917.

Franz Marc ist berühmt geworden, seit er 1916 im Westen gefallen ist. Seine Bilder werden hoch bezahlt

Digitized by Google

und es wird von ihm als von einem jungen Genie gesprochen. Diese günstige Konstellation hat der Verlag wohl benutzen wollen, so lange sie noch andauert. (Sie wird nicht ewig dauern) Darum hat er achtzehn Gelegenheitszeichnungen aus dem Nachlass ausgewählt und hat aus diesen Kleinigkeiten ein Prachtwerk gemacht. Und Hermann Bahr hat eine Einleitung geschrieben. Aber selbst dieser Vielgewandte hat über die Zufallszeichnungen nichts zu sagen gewusst und hat sich mit mehr oder weniger geistreichen Allgemeinheiten aus der Affäre gezogen. Der Aufwand, der an die kleine Auflage von 110 Exemplaren gewandt worden ist, kann als nutzlos verthan bezeichnet werden. Die Zeichnungen würden kaum die Veröffentlichung in bescheidenster Form rechtfertigen. Der Zwanzigjährige zeigt sich darin noch ganz befangen. Seine Blätter sind entweder typographische Kleinigkeiten, oder harmlose Idealisierungen im Sinne Ludwig von Hofmanns, oder Zeichnungen, wie geschickte Kunstgewerbeschüler sie anzufertigen pflegen. Der Stil ist noch sehr unfrei und erinnert unmittelbar an die verschiedenartigsten Vorbilder. Nur in den Tierzeichnungen kündigt sich ganz leise etwas Eigeneres an. Dem Künstler ist mit dieser Veröffentlichung kein Gefallen gethan; er wird dadurch einesteils der Romantik entkleidet, die er in Leben und Tod um sich zu verbreiten gewusst hat. Bahr spricht in seiner Einleitung vom „Betrieb" der Friedenszeit und dass Marcs Wesen diesem Betrieb mit Recht feindselig gegenübergestanden hätte. Nun, dieses grossformatige, anspruchsvolle Buch mit den achtzehn Kleinigkeiten ist durchaus noch eine Frucht dieses kulturlosen „Betriebes". Karl Scheffler.

✱

Erna Frank: Aus Berlin. Zehn Originalradierungen. Verlag Graphisches Kabinett, J. B. Neumann, Berlin.

Berlin sieht in den Radierungen dieser geschickten und geistreichen Schülerin Paul Baums etwas pariserisch, sogar etwas italienisch aus. So viel Sonne ist nicht bezeichnend für Berlin; und so viel Leichtigkeit und feiner Manierismus widerspricht ein wenig der derben Substanz, die nun einmal zum Berliner Stadtbild gehört. Die Blätter sind nicht sehr berlinisch. Darüber hinaus aber gehören sie zu den glücklichen Arbeiten Erna Franks. Es ist dieser Künstlerin gelungen eine eigene Sprache zu sprechen — oder das Aufgenommene doch so zu verarbeiten, dass es wie etwas Eigenes klingt. Die Blätter sind geschmackvoll, virtuos und mit einer sicheren Fähigkeit des „Weglassens" gemacht. Auf keinem Blatt ist eigentlich viel zu sehen; aber jeder Strich spricht von einer geistreich gewordenen Erfahrung. Karl Scheffler.

✱

F. Secker, Die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster in Danzig. Berlin, Julius Bard, 1917.

Die Kunstinteressen in Danzig wieder lebendig zu machen, wird für den Museumsdirektor kein leichtes Stück Arbeit gewesen sein. Es gab doch noch sehr viel dort zu retten von alten Dingen und Neues musste eingeführt und vertraut gemacht werden.

Die Aufstellung und Anordnung der alten kunstgewerblichen Sammlung macht einen vorzüglichen Eindruck. Das Lokalgeschichtliche bildet den gesunden Kern und organisch gliedert sich Benachbartes und Fernliegendes an. Man kann ohne Ermüdung durch die guten, schön hergerichteten Räume wandern und wer den Führer, den Dr. Secker in vorliegendem Werk geschrieben hat, zu Rate zieht, wird von Genuss zu Genuss geleitet und, ohne dass er es merkt anregend belehrt. Der Ton dieses Führers, der alle trockene Aufzählung vermeidet, ist frisch und anschaulich, scheinbar leicht, im Grunde aber getragen von ebenso gründlichem Wissen wie klarem programmatischem Willen. Nicht zuletzt wird ein feiner Geschmack in allen Dingen wirksam, der sich auch in der Ausstattung des Büchleins und Pellegrinis hübscher Deckelzeichnung geltend macht. Die Sammlung moderner Malerei ist erst im Werden, verspricht aber viel Gutes. Emil Waldmann.

✱

W. Waetzoldt, Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig, Quelle & Meyer, 1918.

Es mutet seltsam an heute ein Kapitel Kunstgeschichte zu lesen, das nach Bildgattungen („Das erzählende Bild" „Das Bildnis" usw.) disponiert ist. Sicher hängt es mit der Wertung des Schaffens unserer Gegenwartsmalerei zusammen, wenn auch in kunstgeschichtlichen Darstellungen das Gegenständliche jetzt eine weit grössere Rolle spielt als beispielsweise zur Zeit des Impressionismus. Und es ist natürlich sehr aufschlussreich zu sehen, wie die Stetigkeit und Geschlossenheit der modernen Kunst sich überzeugend darin zeigt, dass in den verschiedenen Gebieten sich die Schwerpunkte des künstlerischen Interesses gleichmässig verschieben, dass gleiche künstlerische Probleme im gleichen Wechsel hier wie dort auftauchen und wieder verschwinden. Dass Waetzoldt klar empfinden lässt, wo diese Schwerpunkte jedesmal liegen und um welche Probleme es sich handelt, ist ein Verdienst dieses Büchleins, das eine nicht unbeträchtliche Menge von Material ordnet und verarbeitet. Wenn anderseits in diesem Zusammenhange gelegentlich auch Künstler nicht allerersten Ranges mit einer Ausführlichkeit behandelt werden, die ihnen bei rein künstlerischer Fragestellung nicht zukäme, wenn sogar für Karl Becker, Vautier und Defregger Platz ist in dieser Darstellung, so darf man dies nicht von vornherein als Nachteil buchen. Der Historiker hat die Aufgabe, zu allem, was Geltung und

Digitized by Google

Bedeutung gehabt hat, Stellung zu nehmen. Denn nicht alle Kunstschriftstellerei ist Propagandaschrift. Auch die kulturhistorische Seite, heute oft und oft bewusst vernachlässigt, besitzt ihren Berechtigungsschein und für den aufmerksamen Leser bekommen diese Stellen sehr bald die Bedeutung von Gegenbeispielen und helfen mit zu klarerer Erkenntnis der eigentlichen künstlerischen Probleme.

Die Betrachtung macht nicht Halt vor der Kunst unserer Tage. Aber der den expressionistischen Künstlern gewidmete Abschnitt darf dennoch allgemeinen Interesses sicher sein und wird sicher manche Zustimmung finden, da er in schwierige Fragen verhältnismässig viel Licht bringt. Emil Waldmann.

*

W. Waetzoldt, Dürers Befestigungslehre. Berlin. J. Bard, 1917.

Über den Wert von Dürers Buch über die Befestigungslehre war man im neunzehnten Jahrhundert zu einer Einigung nicht gelangt. Die Italiener und Franzosen, de Promis und Ratheau haben dem Künstler jede Originalität des Gedankens abgesprochen. Die deutsche Kriegswissenschaft, v. d. Goltz und Imhof behaupten im Gegenteil, Dürer sei seiner Zeit auch auf diesem Gebiete weit vorausgewesen.

Jetzt untersucht Waetzoldt, Kunsthistoriker und Artillerist in einer Person, die Frage neu und an der Hand eines sehr weitschichtigen Materials und in gründlichster fachwissenschaftlicher Untersuchung beider Disziplinen kommt er zu dem Ergebnis, dass Dürer sowohl für die Frage der Befestigungslehre als auch für die Frage des Planes einer Idealstadt natürlich die Errungenschaften seiner Zeit in Italien und Deutschland benutzte und zu einem harmonischen Ganzen vereinigte. Das Wesentlichste ist aber, dass er als erster Deutscher systematisch über eine zeitgemässe Befestigungstheorie nachgedacht hat, und zwar nicht nur als Theoretiker, sondern auf Grund eingehender praktischer Studien und Erfahrungen. Neben alle dem, was ihm die Zeit zutrug, äussert er doch eine Reihe von bahnbrechenden Gedanken. Ohne Dürers Buch wäre, wie schon Imhof betonte, die neupreussische Befestigungslehre nicht so systematisch begründet gewesen.

Waetzoldts Arbeit hat ausserdem heute wieder aktuelles Interesse. Nicht nur wegen der Festungsfrage — das ist selbstverständlich — sondern auch besonders wegen der Untersuchungen über den Plan einer Idealstadt, die bei dem Wiederaufbau zerstörter Städte von Wichtigkeit werden können. Emil Waldmann.

*

Gabriel von Térey, Die Gemäldegalerie des Museums für bildende Künste in Budapest. Band 1: Byzantinische, italienische, spanische, portugiesische und französische Meister. Berlin, J. Bard, 1916.

Der vorliegende erste Band dieses mustergültigen illustrierten Katalogwerkes was schon vor dem Kriege fertiggestellt, die Drucklegung verzögerte sich um zwei Jahre. Die Anordnung nach Hauptschulen ist sehr übersichtlich, die Verarbeitung des grossen wissenschaftlichen Materials von äusserster Gründlichkeit und Umsicht, die Abbildungen sind vortrefflich. Über die Gewohnheiten üblicher Kataloge gehen die besonders erschöpfenden Notizen über die Provenienz hinaus, ferner die Angaben über die verschiedenen Zuschreibungen der verschiedenen Forscher bei Bildern, deren Meistername nicht unbedingt feststeht, dann die Angabe des Ankaufspreises in allen Fällen, wo er sich noch feststellen liess, und endlich, besonders dankenswert, sachkundige Mitteilungen über den Erhaltungszustand des betreffenden Gemäldes.

Eine kurze Einleitung von Gabriel von Térey orientiert über die wichtigsten Daten und Etappen in der Entstehungsgeschichte dieses Museums, das seit Jahren schon mit Recht als eines der interessantesten seiner Art gilt.

Hoffentlich kann der zweite Band, der den nordischen Schulen gewidmet sein wird, bald erscheinen.

Emil Waldmann.

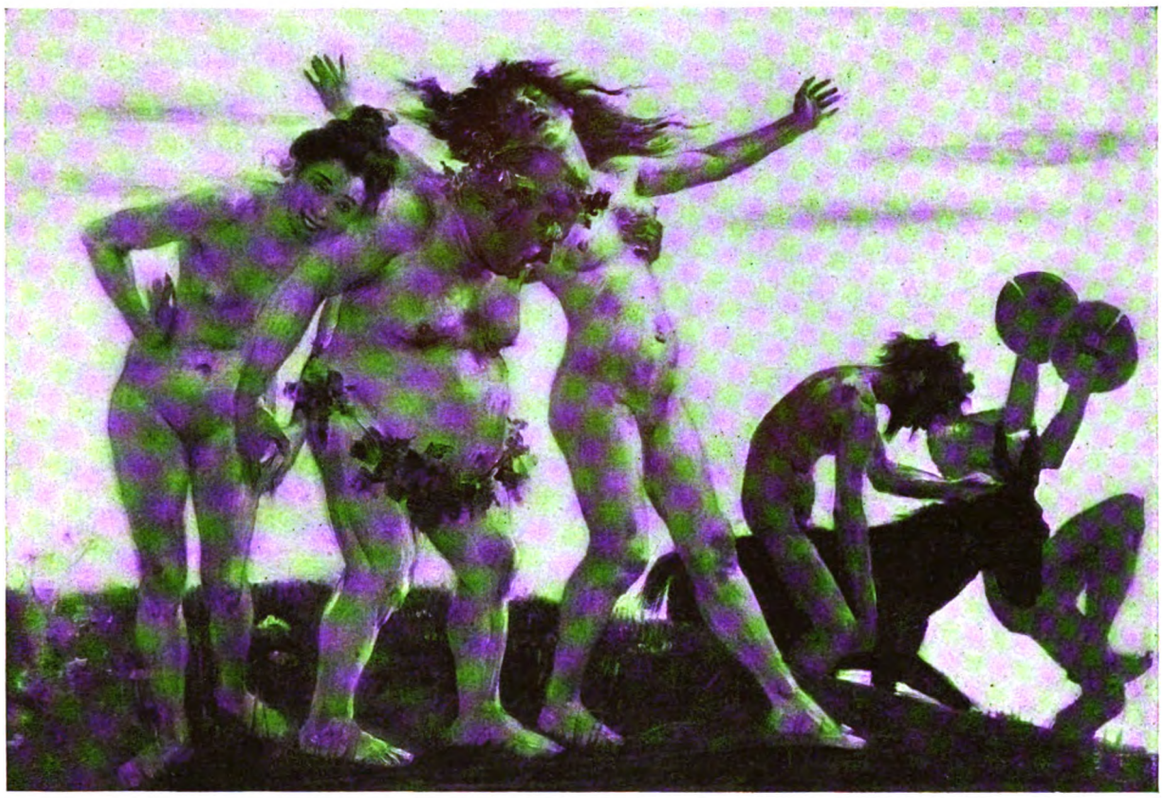
*

Max Dvorák, Katechismus der Denkmalpflege. Wien 1916. Julius Bard.

Liest man diese Leitsätze über Wesen und Aufgaben der Denkmalpflege, die der bekannte Wiener Kunstgelehrte hier entwickelt, dann fragt man sich, ob die Schrift nicht ein wenig post festum komme. So sehr sind uns diese klaren und notwendigen Grundsätze bereits in Fleisch und Blut übergegangen. Sieht man dann aber die zahlreichen Abbildungen durch, die Beispiel und Gegenbeispiel veranschaulichen, dann begreift man, dass die Praxis in diesen Dingen in Österreich offenbar noch weit hinter den notwendigsten Forderungen zurückgeblieben ist. Man erschrickt, was in den österreichischen Landern an Denkmalsschätzen durch Gleichgültigen und falschen Restaurierungseifer noch in den allerletzten Jahren zugrunde gegangen ist. Die herrlichsten alten Bauten, etwa das Mandellschlösschen bei Graz: demoliert. Der schönste Profanbau des Rokoko, das Rathaus in Pardubitz — abgerissen und durch einen miserablen Neubau ersetzt. Und so weiter. Es ist furchtbar. Hoffentlich trägt dies Buch mit infolge seiner klaren Problemstellung und seiner werbenden Überzeugungskraft dazu bei, dass die Verhältnisse sich bessern und dass solche Vorkommnisse nun für immer der Vergangenheit angehören. Emil Waldmann.

*

Digitized by Google



LOVIS CORINTH, BACCHANTENZUG

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart von Fritz Burger. Zweite Auflage. Delphin-Verlag, München 1918.

Wilhelm Hausenstein, Albert Weisgerber, Ein Gedenkbuch, herausgegeben von der Münchener Neuen Sezession, München 1918, R. Piper & Co. Verlag.

Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im fünfzehnten Jahrhundert von Köln bis Hamburg. Von Carl Georg Heise. Leipzig, Kurt Wolff-Verlag, 1918.

Der schriftliche Nachlass des Anton Raphael Mengs von Ulrich Christoffel. Basel, Bruno Schwabe & Co., 1918.

Alt-Antwerpen von Hugo Kehrer. Hugo Schmidt-Verlag, München.

Hans Brühlmann von Arthur Roessler. Wien 1918, Verlag der Buchhandlung Richard Lányi.

Joseph Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei von Max Fischer, München 1918, Goltz-Verlag.

Zur Entwicklung der Landschaftsmalerei, Rede zum 27. Januar 1918 von Friedrich Kallmorgen. Berlin 1918, Ernst Siegfried Mittler & Sohn.

Die alemannische Malersippe Dürr von Julius Dieffenbacher. Freiburg i. Br., Verlag Breisgauverein Schauinsland.

F. Schottmüller, Bronze-Statuetten und Geräte. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co., 1918.

Alfred Lichtwark, Auswahlausgabe seiner Schriften. Herausgegeben von Dr. Wolf Mannhardt. Mit einer Einleitung von Karl Scheffler. Bruno Cassirer-Verlag, Berlin 1918.

Digitized by Google

KUBISMUS

Picasso pflegte früher in seinem Pariser Atelier Violinböden, Kistendeckel, Metallstücke und dergleichen neben- und übereinander an die Wand zu nageln, bis das Ensemble ihm den Wert eines Bildmotivs zu haben schien. Die Nachbarn beschwerten sich über das unablässige Hämmern beim Hauswirt und eines Tages stieg darum der Concierge ins Atelier hinauf, um dem Künstler mitzuteilen, er müsse ausziehen, wenn er das Lärmen nicht einstelle. Picasso zuckte die Achsel und sagte: „Que voulez vous? C'est la peinture!"

✲

JA — ABER

Ein Kunstfreund schwärmte vor einem Bild Gauguins. Er fand es über die Maassen schön, suchte auch seinen Begleiter davon zu überzeugen und sagte zum Schluss: „Und wieviel Franzosentum in dem Bild ist!" „Ja, das stimmt schon", entgegnete der andere, „aber eigentlich ist es doch ein Franzosentum aus den Kolonien".

✲

PARADOX

Vor einem Kolossalgemälde von Rochegrosse im Pariser „Salon", dessen Riesendimensionen aller Blicke auf sich zogen, stand Degas und sagte: „Gott, wie klein!"

JEDES ZU SEINER ZEIT

Ein bekannter Bildhauer modellierte Hindenburg. Im Laufe der Arbeit sagte er zum Feldmarschall: „Was Sie für einen fabelhaft plastischen Kopf haben!" Hindenburg meinte: „Merkwürdig, bis zu meinem siebenzigsten Jahr hat das keiner gefunden, und ich habe doch immer so viel Zeit gehabt; jetzt, wo ich so wenig Zeit habe, finden es alle".

✲

DER SCHLAUBERGER

Der Präsident Faure wurde einst von Matisse in einer Kunstausstellung durch einen Saal geführt, der ausschliesslich van Gogh gewidmet war. Der Präsident verzog keine Miene. Abends hat er zu seiner Frau gesagt: „Donnerwetter, heute hat man mich zum Narren halten wollen. Ich habe mir aber nichts anmerken lassen".

✲

DEUTLICH

Der Tiermaler N., ein Freund Menzels, hatte seine Schwiegermutter gemalt, eine komische Berühmtheit der Berliner Salons. Menzel kam eines Tags ins Atelier, um sich das Bild anzusehen. Er stand lange davor, ohne etwas zu sagen. Ungeduldig fragte N. endlich: „Nun Menzel, was meinen Sie?" „Ja", antwortete der Alte, „das Bild gefällt mir ganz gut. Aber wissen Sie, lieber Freund, so das Rhinozerosartige, das Ihre Schwiegermutter hat — das haben Sie doch nicht recht zum Ausdruck gebracht".

SECHZEHNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft X

BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.--

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT X Juli 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X

AUFSÄTZE	Seite
Friedrich Ahlers-Hestermann: Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris	369
Karl Scheffler: Ferdinand Hodler †	403
Kunstausstellungen: Berlin	405
Auktionsnachrichten	406
Neue Bücher	409
Künstleranekdoten	410

ABBILDUNGEN	Seite
Hans Purrmann: Herrenbildnis	368
—: Zwei Landschaften	370—371
—: Aktstudie	372
A. Weisgeber: David und Goliath	373
Walter Bondy: Blumen	374
—: Aktstudie	375
Friedr. Ahlers-Hestermann: Pariser Stadtbild	376
—: Burg Runkel a. d. Lahn	377
Eugen von Kahler: Zeichnung	378
—: Selbstbildnis	379
Otto v. Wätjen: Frauenbildnis	380
—: Akt	381
—: Le Havre	381
A. Weisgerber: Bildnis Julius Pascins	382
Julius Pascin: Bildnis R. Grossmanns, Zeichnung	383
—: Drei Zeichnungen	384—386
Rud. Grossmann: Strassenbild, Radierung	387
—: Variété, Aquarell	388
Rud. Levy: Blumen	389
Rud. Tewes: Wasserrosen	390
—: Bildnisstudie	391
Walter Rosam: Landschaft	392
—: Herrenbildnis	393
F. Nölken: Beim Ankleiden	394
—: Drei Mädchen	395
Georg Kars: Mädchenbildnis	397
Otto Richard Langer: Frauenbildnis	398
—: Männerbildnis	399
E. de Fiori: Drei Plastiken	400—402

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

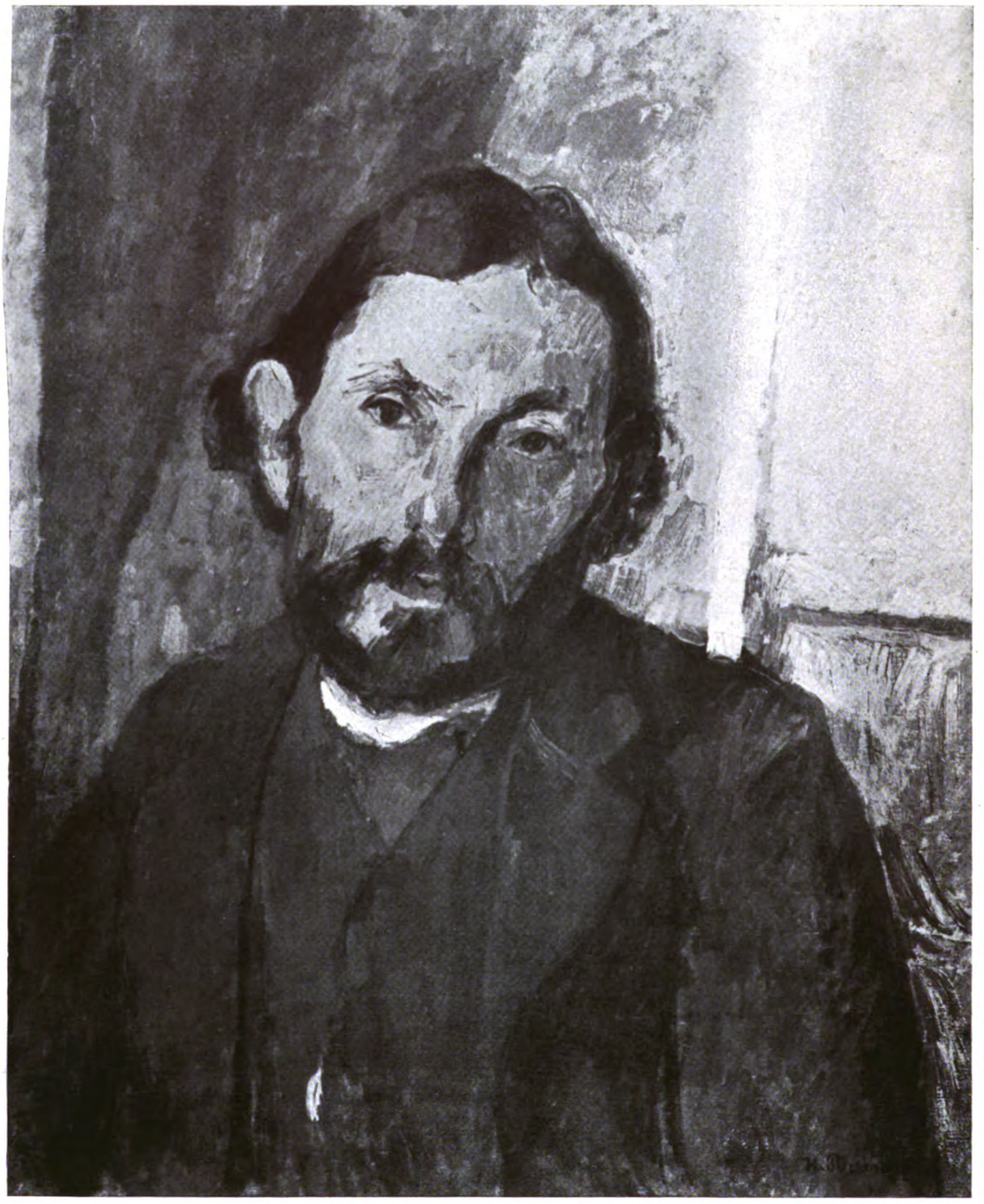
GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google



[HANS PURRMANN, MÄNNERBILDNIS

Digitized by Google

Kunst und Künstler

DER DEUTSCHE KÜNSTLERKREIS

DES CAFÉ DU DÔME IN PARIS

VON

FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN

I

DAS CAFÉ

Wie durch ein plötzliches Erbeben flüssige Massen eine feste Form annehmen können, so bietet sich infolge des gewaltsamen Risses, den der Krieg durch unsere Epoche macht, auch der kleine buntbewegte Kosmos der deutschen Künstlerexistenzen in Paris jetzt dar als etwas trotz seiner jungen Vergangenheit beinahe historisch zu Betrachtendes, als ein Ding mit Anfang und Ende. Und so darf es gerechtfertigt erscheinen, diesen Abschnitt zum Gegenstand einer Schilderung zu machen, wenn auch die Entwicklung der hier zu Nennenden nur zum kleinsten Teil — und nur durch gewaltsame Schicksalswende — zu einem Abschluss gekommen sein mag.

Die Verbindung der drei Begriffe „Künstler", „Paris", „Café" löst in der Phantasie des Fernerstehenden eine Vorstellung aus, welche jener Wirklichkeit, die hier darzustellen versucht wird, nur in wenigen Punkten ähneln dürfte, und kaum in den wesentlichen. Schon das Lokal enttäuscht tief. Es sieht genau so aus wie alle Pariser Cafés von gleichem Rang: im Vorderraum der spitzen Ecke ein zinkbeschlagener Schenktisch, an welchem stehend und für geringeres Entgelt Droschkenkutscher und Männer in der Bluse ihr Getränk zu sich nehmen und wo die Wirtin an der Kasse thront. Hinter einer halbhohen Glastür dann die schlechtgelüfteten Räume der Bürger mit sandbestreutem Fussboden, schadhaften Lederbänken ringsherum und den über einem Paneel völlig aus Spiegeln bestehenden Wänden. Hier, an den braungeäderten Marmortischen, sass und lebte die deutsche Künstlergesellschaft,

Digitized by Google

HANS PURRMANN, LANDSCHAFT

weiss der Teufel weshalb. Es hatten sich einmal vor grauen Zeiten, etwa im Jahre 1902, hier zwei oder drei Leute zufällig getroffen, die frisch in Paris angekommen waren. Seitdem war es dabei geblieben, jeder neu Hinzukommende fragte, weshalb hier und nicht anderswo, aber trotz verschiedener Versuche kam man nicht von diesen charakterlos melancholischen Räumen los. Man hat sie mit einem Wartesaal dritter Klasse verglichen. Und das traf nicht nur auf das Café zu. Auch die Gruppen derer, die hier sassen, machten den Eindruck, als warteten sie auf etwas, auf Kameraden, auf Geld, auf etwas Unbestimmtes, das sie doch hierher getrieben hatte, eine Beschwingung ihrer Fähigkeiten, oder ein vages, ergiebiges und kostenloses Abenteuer.

Und noch eins zwingt in Gedanken wieder auf diesen Vergleich hin: die Beziehungen, oder die Beziehungslosigkeit der Männer welche hier stationierten, das Provisoriche, nicht Endgültige ihrer Lebensform. Das macht es auch schwer, diese gestaltenreiche Menge zu schildern. Denn es gab nicht wie sonst unter ähnlichen Verhältnissen ein oder zwei „Meister", um die sich Cliquen sammeln, deutlich erkennbar, wie auf einem übersichtlich komponierten Bilde, sondern es ist in der Erinnerung mehr wie ein riesiger Gobelin, wo vielerlei Gestalt, gleichmässig betont, Menschlichkeiten, Tierheiten und Vegetatives sich durcheinanderschlingt in Thätigkeit, Verschwendung, Armut und Orgie, beschattet von den Ahornblättern der Boulevards, hinter deren Laub, über deren Kronen mattfarbig die Wände, Dächer und Säulen der unerschöpflichen Stadt sich türmen.

Das Gewebe ist zerrissen. Die Gestalten sind aus ihrem bunten Nebeneinander, von ihrem abenteuerlich harmonievollen Hintergrund gelöst, und wir fragen uns ein wenig ernüchtert: was ist geleistet worden? Denn Zweck und Sinn der Thätigkeit, zwischen den Arabesken, war die Kunst. Und sie wurde ernst gesucht. Hier aber soll nicht mit dem Anspruch überheblichen Urteilens gewertet, sondern nur unternommen werden, zum Andenken an diese für uns alle reiche und wichtige Zeit etwas aufzuschreiben und von den Resultaten der Arbeit

Digitized by Google

zu sprechen, wie sie dem mitstrebenden Kameraden erscheinen. Doch ehe wir uns zu den Ergebnissen wenden, möchten wir noch bei der Erinnerung an die Gesamtheit der Erscheinungen verweilen.

Aus den herumsitzenden Gestalten taucht der hohe Kopf und die hohe Figur Wilhelm Uhdes auf — eines der „Väter des Dômes" — dessen verbindliche Heiterkeit nichts von den forschenden und taxierenden Blicken der andern, der Maler, hat. Seine formale Sicherheit machte ihn zum Repräsentanten, zeitweilig, bei Gelegenheiten, importanten Gästen, wohlhabenden Jünglingen gegenüber, zum Anführer bei den Ausflügen ins Lebemännische, besonders während der ersten Jahre. Der Kern des Heidelberger Corpsstudenten ist mit tiefer Einsicht in romanische Kultur umkleidet, die ganz anders schwungvolle und freie Lebenslust der Quat'z'arts-Bälle und der sachlichen Vergnügungsstätten des Montmartre sind bei ihm in jedem Sinne an die Stelle des kommentmässigen Kommerses getreten, wo selbst das Vergnügen mittels deutscher Organisation zu einer Pflicht gemacht wird, die ordnungsgemäss zu erledigen ist. Als Referendar hatte er kurz entschlossen der Scheusslichkeit juristischer Bureaus den Rücken gekehrt und sich nach ein paar Semestern Kunstgeschichte bei Muther und einem nachdenklichen Aufenthalt in Florenz mittels Kopfsprungs in die schimmernden Wasser Lutetias gestürzt. Hier lebte er geniessend, arbeitend, schreibend und erlag wie jeder kunstinteressierte Mensch der hundertfältigen Lockung jener Läden, vor denen écrans Louis XIII, Sessel im soliden Louis-Philippe-Stil, normännische Speiseschränke sowie Kästen mit Ölstudien unbekanntester und berühmtester Meister auf dem schmalen Trottoir stehen, von Hunden und Autobussen bespritzt. Aber rasch überwand er die Kinderkrankheit des Sammlers: den Glauben, an diesen Stätten echte

HANS PURRMANN, LANDSCHAFT

Digitized by Google

HANS PURRMANN, AKTSTUDIE

Chardins und Daubignys für 10 fr. 50 entdecken zu können. Er verfeinerte seine Ansprüche, geriet ins Kaufen und Verkaufen, in die Kulissen des Hôtel Drouot und die romantischen Engpässe des Kunsthandels, verliess im ganzen die Vergangenheits-Brocanteure und wandte sich dem Werdenden zu. Die Generation von 1905 war der Anfang seines Programms: (freilich ohne Matisse, den er nicht sonderlich liebte) Puy, der strenge und nüchterne, Camoin, Herbin, Flandrin, Dufy, der frühe, noch nicht kubistische Picasso, Metzinger und Braque füllten die kuriosen kleinen Gelasse, die er — stets provisorisch — gemietet hatte, mit ungeheurer Buntheit. Später nahm er dann grosse schöne Räume, unten an der Seine, wo noch kein Chic moderne das langsam Gewachsene der Steine und Bäume stört. Hier empfing er, zunächst nur den Freundeskreis, (am Sonntag, dem furchtbaren, wenn der kartenspielende Bourgeois das Café füllte und uns heimatlos machte) dann aber auch Fremde, ahnungslos an ihn Empfohlene, ahnungsvolle Bilderkäufer, Kunstbeflissene, meistens Damen aus München, Russland und Skandinavien, die mit einer gewissen Gier und Angst hinter dem Aktuellsten her waren. Denn es hatte sich bei Uhde verändert, seine Liebe hatte sich mit grosser Ausschliesslichkeit zwei Erscheinungen zugewandt: Picasso (und dessen Nächststehendem Braque) sowie Henri Rousseau, dem Zöllner.

Man mag über die Ergebnisse des cubisme scientifique noch so skeptisch denken, die Erinnerung an den geschmacklichen Reiz des dreifenstrigen Eckzimmers hoch über der Seine ist unvergesslich: die zarten Variationen in Tabakbraun mit smaragdgrünen Flächen, deren rhythmisch-kristallinischem Chaos Birnen, Noten, der Hals einer Violine enttauchten, auf verbleichender Tapete, über schönen, unaufdringlichen, abgebrauchten Möbeln, deren Färbung die Skala der Bilder fortsetzte bis zu den alten Pergament- und Ledereinbänden der Bücher, welche zwischen grünlichen Fayencen auf dem schwarzgrauen Marmor eines runden Tisches lagen. Wie unmöglich und barbarisch wirkt gegen diese Erinnerung aller Auch-Kubismus östlicherer Provenienz.

Seiner andern grossen Liebe, Henri Rousseau, hat Uhde ein schönes Denkmal in seinem Buche über ihn gesetzt. Menschlich und künstlerisch zeigt er den biblisch Einfältigen, in einer klaren, von Enthusiasmus unsichtbar unterwölbten Wort- und Vorstellungsreihe giebt er die Darstellung von dem Manne in seiner Malstube, dem Kleinbürger und seiner Welt, von der Fülle seiner Liebe zu aller Kreatur, dem Stil, der Einheit und der Einzigkeit seines Werkes und Lebens.

In der Zeit, da man noch abends „boulewärts“ ging, schritt Arm in Arm mit Uhde jener zylindergekrönte, blonde, schwatzhaft-gutmütige Deutsch-Russe durch die Nachtlokale, welche man dort le prince Nicola nannte. Er that alles, was solche

Digitized by Google

A. WEISGERBER, DAVID UND GOLIATH

Digitized by Google

WALTER BONDY, BLUMEN

Personen in den Romanen, in denen sie vorkommen, thun: trank Sekt, frönte etwelchen Lasterhaftigkeiten, arrangierte poetische Abende in einem Atelier mit Kissen und matter Beleuchtung, wollte Kunst sammeln, malte talentvoll (wie man zu sagen pflegt) und sprach immer von literarischen Plänen, zu deren Ausführung es nur nicht kam, weil er nicht wusste, in welcher Sprache er schreiben sollte. Vor allem streute er mit aristokratischer Geste Geld um sich her, von dem er annahm, es käme aus dem unerschöpflichen Russland ohne Ende neues. Er hat sich auch nie darüber beruhigen können, dass es eines Tages zu Ende war und nur noch spärlich, leihweise floss. Er kam nun etwas herunter, sass häufig recht betrunken und schwatzhaft im Dôme, das er früher verachtete. Das Bedürfnis, den Herrn, den „michet" zu spielen (der er war) trieb ihn in immer geringere Etablissements, neben dem Bahnhof Montparnasse, wo er die Packträger und Soldaten bewirtete, oder in ein kleines unauffindbares Cidre-Lokal. Hier sass man an Tonnen, zwischen denen eine Ziege herumlief, und im Hinterzimmer küsste Prinz Nicola der Frau des Wirtes, die seit Jahren gelähmt im Bette lag, die Hand und versorgte sie mit schöner Litteratur. Auf der andern Seite der korridorschmalen Gasse tanzte hinter rot verhängten Fenstern Kara-Tété die Negerin „das Erdbeben von Mozambique" und „la détresse des paysans." Zuletzt ging es ihm recht würdelos schlecht. Er, dessen Mutter auf den Hofbällen im Winterpalais ihre berühmt-schöne Hand in die der Grossfürsten gelegt hatte, sass im Bureau eines gewinnsüchtigen Amerikaners, der zureisenden Landsleuten den Kauf von Villen und Antiquitäten vermittelte. Dieser war einst in Nicolas Glanzzeit sein Gast bei Lampionfestlichkeiten gewesen und nun hatte er ihm nicht einmal einen Stuhl angeboten und verlangte unter anderem von ihm, dass er mit einem gar nicht kleinen aufgerollten Teppich unter dem Arm durch halb Paris laufen sollte. Einmal aber erlebte Nicola in seinem entwürdigenden Dienst doch etwas Freundliches: eine russische

Digitized by Google

Familie hatte sich geschäftlich an den Yankee gewandt, und dieser sah mit kühlem Staunen, wie Nicola — in irgendeinem Elysée-Palace-Hôtel — von der Familie in höchster Kordialität an den Teetisch gezogen wurde, wo er glänzte und parlierte und sich bemühte, seine defekten Lackschuhe unter dem Sessel zu verbergen.

ein nach Indien klingendes Pseudonym gefügt, und die Seltsamkeit seines Lebensganges — wenigstens wie man ihn mündlich überlieferte — berechtigte ihn auch dazu. Er sollte von München aus irgendwie nach Syrien gekommen und dort einige Jahre Mönch in einem Kloster gewesen sein. Doch gab er das Entsagungsvolle auf, denn bei seiner Neigung zum

WALTER BONDY, AKTSTUDIE

Nähert sich so die Existenz des prince Nicola dem konventionellen Schema des heruntergekommenden Lebemanns, so kann man das von den andern pittoresken Gestalten des Cafés kaum sagen. Da war ein sonderbarer Mann, der einen schwarzen Knebelbart unter der fleischigen gebogenen Nase trug und mit dicken Händen unbehilfliche Gesten machte. An seinen bürgerlichen Namen hatte er

Allzufleischlichen mag er oft genug in ein Antoniushaftes Gedränge geraten sein, und ging nach Italien, wo er Bildhauer wurde. Später in Paris schloss er sich künstlerisch Rodin an, malte und musizierte in einem bescheidenen Atelier und trotz aller Abenteuerlichkeit haftete ihm eine gewisse bürgerliche Schwere an, die ihn noch geheimnisvoller machte. Zuletzt zog er hoch oben auf den Montmartre, wo

Digitized by Google

er sich mit den Sternen beschäftigte, weissagte und das Horoskop stellte, als ein richtiger Astrologe.

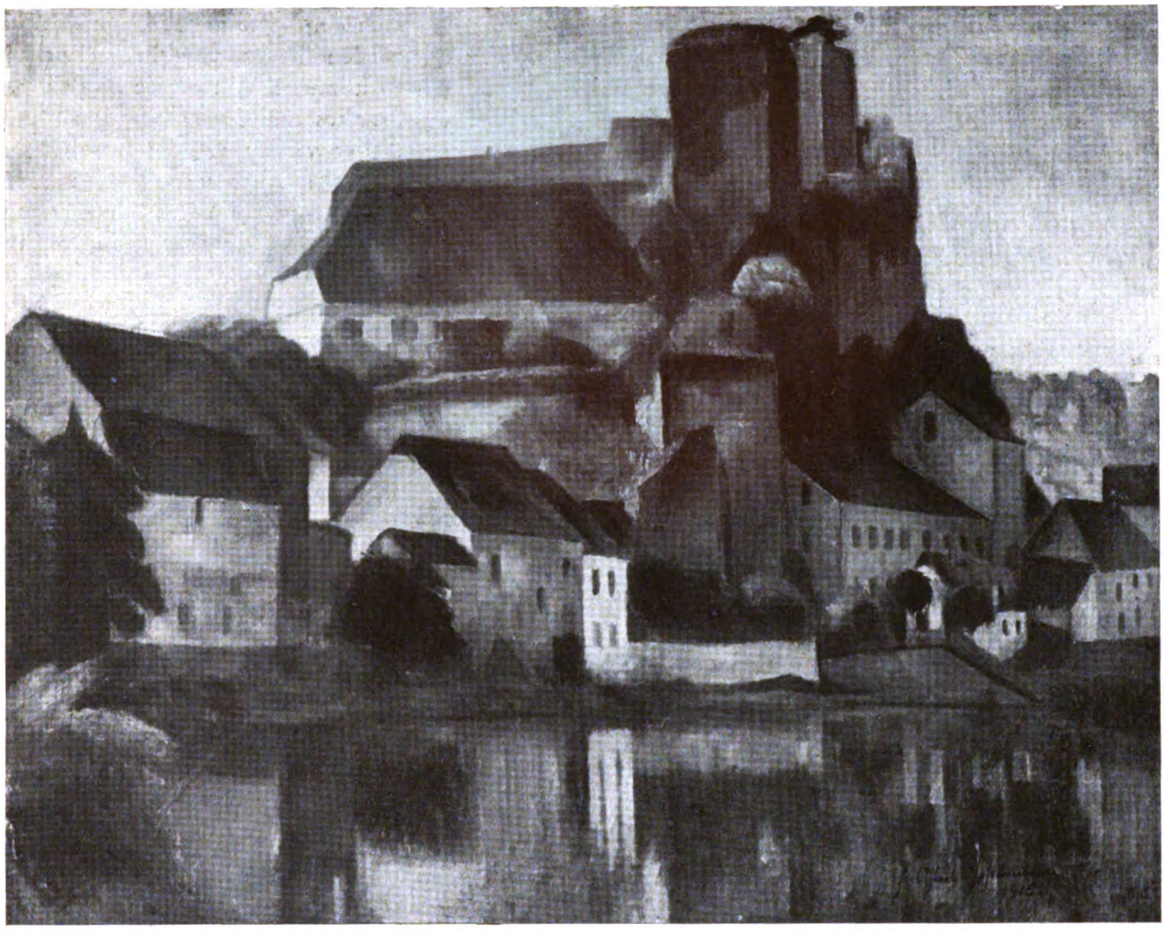
Da man sich fast jeden Abend, auch manchmal am Tage traf, war man oft der Gespräche müde, und das Pokerspiel wurde ein Mittel die Beziehungslosigkeiten zu überbrücken, die gegenseitigen Verachtungen nicht aufkommen zu lassen, den Zweikampf mit der Malerei, die leeren Stunden in den Ateliers zu vergessen. Für manche war es zeitweise auch eine Lebensfrage: sie erwarben hier das Mittagessen des nächsten Tages, und wenn sie verloren, so zahlten sie eben nicht. Besonders beliebt waren am Spieltisch — in der Mitte des Raumes die Schlachtenbummler der Bohème, die vergnügungshalber aus Deutschland Zugereisten, wie ein riesiger Baron, Offizier eines Kürassierregiments, der immer erst abends um sieben Uhr aufstand. Sein Cicerone war ein blasser haarloser Maler mit einem Pierrotantlitz, bei dessen Nennung auf den Gesichtern der Weiber von Montparnasse und Montmartre ein nachdenklicher Hochachtungsschimmer erglänzte. Eines Tages war man genötigt die Polizei zu benachrichtigen, denn er hatte sich an der morschen Balkendecke seines Ateliers aufgehängt.

FR. AHLERS-HESTERMANN, PARISER STADTBILD

Am Pokertisch sassen auch die Gründer und Säulen der Gesellschaft: Rudolf Levy bluffte hier mit unerschütterlichem Bass, Bondy, blass und schmächtig neben einem feisten Mann aus Sachsen, der mit einem Siegelring aus englischem Königsgeschlecht geschmückt war und formelle Anrechte auf den Thron des Inselreiches herzuleiten wusste. Diese hat er aber (bekanntlich) nicht verwirklicht, obgleich Levy ihm in einem Shakespearhaften Drama dazu den Weg wies. Er widmete seinen betriebsamen Geist der Mitbegründung eines französischen Witzblattes „le témoin", das aber, nachdem das Geld zu Ende war, wieder entschlummerte. Die gelben und violetten Paketchen mit algerischen Zigaretten lagen auf den Tischen und in dem dichten Rauch tauchten viele Gestalten auf: Mühsams, des Dichters und Sozialrevolutionärs mächtige Mähne, Vrieslanders die Karten und Mitspielenden gierig befragende Augen, die rosigen Knabenköpfe junger Schweden, ein paar Hochstapler, von denen der eine seiner Gesichtsfarbe wegen „der Grüne" genannt, geschickte erotische Zeichnungen im Beardsleystil fabrizierte. Als er darauf hingewiesen wurde, dass die Mode längst vorbei sei, konnte er es auch auf expressionistisch. Übrigens wurde für ihn bei einer festlichen Gelegenheit gesammelt, denn pekuniär hat sich ihm erst später, in Berlin, ein besserer Boden geboten. Es waren nun auch sehr ordentliche Männer dazwischen, aber von denen ist eben mehr zu sagen, wenn es sich um die Betrachtung der Leistungen handelt.

Einer, dessen „Leistung" nicht so sehr auf dem Gebiete seines Maler-Berufs lag, sondern in seiner Sammelthätigkeit, sei hier genannt. Er war sehr gross, hatte Riesenkräfte und einen wie von Greco gemalten spitzbärtigen Kopf. Er hatte etwa 1908 bei einer Reise durch Belgien angefangen zu kaufen, neben schönen einfachen Möbeln alte Bilder unbekannter Meister. Und es war nun ein Sport für die Corona, diese Bilder immer wieder auf andere Meisternamen zu taufen. Dann und wann hing er sich auch etwas ganz Modernes — einen Manguin zum Beispiel — hin, wohl aus dem Malerbedürfnis für den Beruf heraus. Seine aus vielen kleinen Zimmern bestehende Wohnung wurde ihm zu eng, und ab und an, wenn er nervöser Stimmung war, erkaufte er sich vom Hausherrn die Erlaubnis, eine der dünnen Trennungswände einzureissen, eigenhändig, was ihn beruhigte. In einem Raum liess er auch eine halbhohe Brustwehr stehen. Mit den alten Sachen und den hier und da aufgebauten

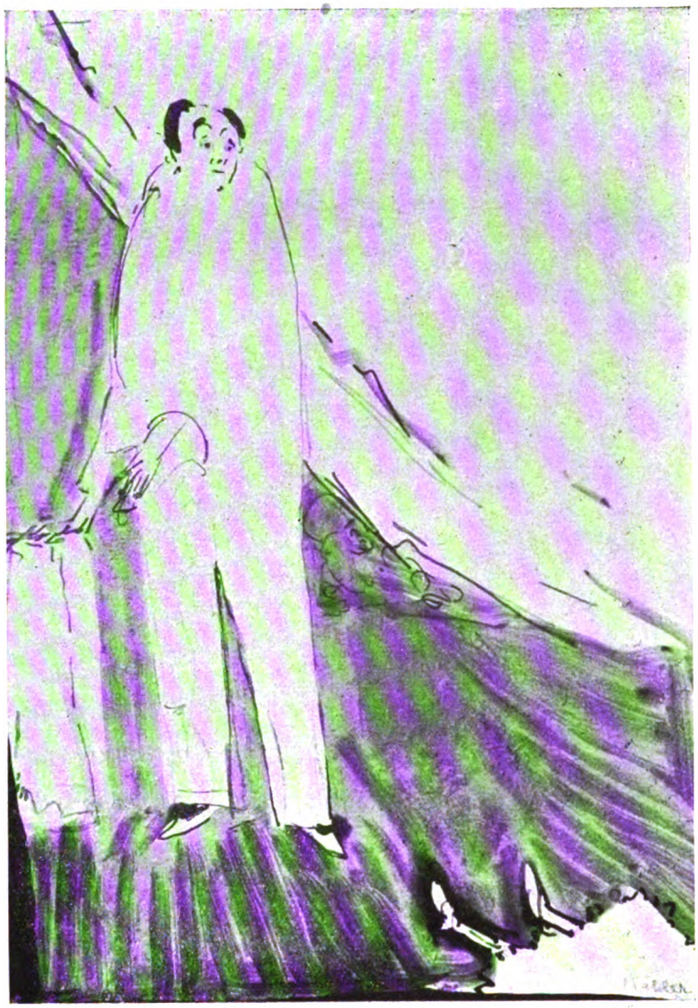
Digitized by Google



FR. AHLERS-HESTERMANN, BURG RUNKEL A. D. LAHN
HAMBURG, KUNSTHALLE

Stilleben bot es einen bewegten Anblick. Einmal lagen auf allen Simsen und Borten Früchte in Menge. Denn er hatte, immer in Gedanken, die Teile seiner Stilleben aufgegessen und wollte sich durch diese Massnahme davor schützen. Überhaupt war er in bezug auf die Malerei mannigfach verhindert: in dieser Wohnung konnte er kein Modell stellen, weil die Räume zu klein waren, und später, als er ein kathedralenhaft grosses Atelier hatte, kam ihm darin das Modell einfach lächerlich in seiner Kleinheit vor. Bei ihm fanden auch Veranstaltungen des Kreises statt, so gelegentliche Versteigerungen von Arbeiten eines Kollegen in bedrängter Lage, auch Feste, wie jenes Subskriptions-Weihnachtsdiner, wo Levy auf dem mit Bettlaken gedeckten langen Tisch ein prunkvolles Stilleben aus hors d'oeuvres, Früchten und silbernen Leuchtern arrangierte, wo der Wirt selber, dessen riesige Gestalt nie durch Eleganz glänzte, im letzten Moment einen feierlichen Gehrock übergezogen hatte, an dessen durch die Räume schwankenden Schössen kleine weisse Kampfersäckchen hingen, die mütterliche Sorgfalt einst dort befestigt hatte, wo im späteren Durcheinander die schlanke Jeanne plötzlich sich gar nicht gut fühlte, weil sie das Blitzlichtaufnahmen-Kolophonium für Dessert gehalten und verschluckt hatte. — Von des Amphitryons Sammlung aber konnte man eigentlich erst reden, als er in das erwähnte grosse Atelier übersiedelt war, das beiläufig über dem ehemaligen Whistlerschen lag. Ein herrlicher kleiner dunkelgrüner Pissarro — der in seine Schlichtheit und Ursprünglichkeit trotz der Corothaften Malkultur an Henri Rousseau denken liess —, eine auch reizende Landschaft von Renoir sowie ein Männerkopf von Manet (über den zum Ärger des Besitzers Zweifel laut wurden) vertraten den Impressionismus, das Schwergewicht bildete eine grosse Reihe von Géricaults, worunter ein paar prachtvolle

Digitized by Google



EUGEN VON KAHLER, ZEICHNUNG

Stücke, auch eine gute kleine Sache von Delacroix hing dort. Die Überleitung zu den wenigen Modernen (Vlamink, Dérain) bildete Seurat mit einer wunderbar kühlen Seelandschaft und dem grossen Hauptwerk, dem „Chahut".

Aus der Perspektive der Erinnerung gesehn war es eine schöne, warme kleine Sammlung, und wenn auch mancherlei Ungereimtheiten im Arrangement des Ganzen — in dessen hinterer Ecke notdürftig verdeckt das grosse Mahagonibett des Besitzers stand — ein wenig komisch berühren konnten, so hat man doch den Eindruck: hier fühlten die Bilder sich wohl, hier war ein Stück Atmosphäre, in dem sie alle leben und atmen konnten. Denn hat man bemerkt, wie frierend und heimatlos die wunderschönen Bilder oft, obgleich gut placiert, in den Räumen der Leute hängen, die sich fast allein den Besitz von Meisterwerken leisten können? Wie oft sie zum Objekt des Prunkes und der Dekoration herabgewürdigt werden, sie, die doch geistige Dinge sind? Aber damals fand unser Sammler kaum ein Wort der Anerkennung bei den Kameraden. Jeder hätte natürlich an seiner Stelle ein anderes Werk gekauft, eine andere Logik der Gruppierung vorgezogen, bedeutend bessere pekuniäre Gelegenheiten wahrgenommen. Was übrigens aus seinem wie auch aus Uhdes Besitz geworden ist, wird sich erst nach dem Kriege erweisen.

Während eines gemeinsamen Essens zur Zehn-Jahre-Feier der Dôme-Gesellschaft wurde Levy rhetorisch-grob mit zwei aus Deutschland zugereisten Herren, die sich reichlich über Kunstpolitik, Sonderbund, Galerie-Ankaufs-Intriguen und Bilderpreise unterhielten und verstieg sich zu der Behauptung, deshalb, darum sässen wir ja gerade in Paris, um von diesen Vorder- oder Hintergründen deutschen Kunstlebens verschont zu bleiben.

Es war allerdings richtig, dass während der zehn Jahre kaum einer den Versuch gemacht hatte in Deutschland zu „arrivieren", und während über manche belanglose Erscheinung in Aufsätzen und Monographien Buch geführt wurde, blieben die Namen der Pariser Künstlergesellschaft mit wenigen Ausnahmen völlig unbekannt. Als einmal ein Kunstschriftsteller, der eine Zeitlang dazugehört hatte, einige Zeilen (freilich im Plauderton) über den Dôme veröffentlicht hatte, war die Empörung darüber gross und echt. Am Ausstellen hinderten die Zweifel über die wenn auch nur individuelle Endgültigkeit dessen, was man machte. Denn inmitten dieser Welt von Vollendungen, zu deren Erkenntnis man allmählich kam, wuchsen die Ansprüche. Reiste einer aus der Schar nach Deutschland, so war er dort gewöhnlich unbeliebt wegen eines gewissen stillen Hochmuts, der um so unberechtigter erschien, als er sich auf gar keine sichtbare erfolg- oder auch nur misserfolgreiche Leistung stützen konnte.

Aber diesem Hochmut lag nicht übertriebene Selbsteinschätzung zugrunde. Wer aufmerksam die

Digitized by Google

EUGEN VON KAHLER, SELBSTBILDNIS

Digitized by Google

Kunstgespräche am Bld. Montparnasse verfolgte und sie mit den Dialogen in andern Künstlerkreisen verglich, dem musste eine latente Bescheidenheit dieser bramarbasierenden, scharf und bös ironischen Leute auffallen. Denn das enorme Schimpfen auf anerkannte Grössen hatte nicht wie sonst wohl oft den Unterton: Wenn man bedenkt, was ich selbst für ein Kerl bin, sondern im Gegenteil, es war stillschweigende Übereinkunft, dass man sich selbst ausradierte, dass man seine eigene Rechnung unter dem Strich abmachte, ganz still, dass man es sich gar nicht einfallen lasse, sich auch nur mit einen Fantin-Latour, über den man etwa kritisch wurde, auf ein Niveau zu stellen oder zu denken. Das war das Trostlose, aber auch höchst Erziehliche dieser Kontroversen an den braunweissen Marmortischen. Keinem wurde gestattet von seinen eigenen Arbeiten anders als referierend oder kritisch zu reden, das diskreteste Herausstrecken einer Künstlerbrust, die sinnend aufgestützte Faltenstirn wurden schonungslos belächelt oder weggebissen.

Andererseits — um auf die oben zitierte Behauptung zurückzukommen — warf der Kunsthandel doch auch lebhafte Reflexe in unsere Kreise, zumal bei den bedeutenden Auktionen, wie Rouart und Nemeš. Da tauchten grosse Kunsthändler, kleine Kommissionäre, Berichterstatter, Galeriedirektoren auf, und in den Tagen der Nemeš-Versteigerung herrschte auf der Terrasse des Dôme eine Fieberhaftigkeit der Wertungen und Prognosen, wie vorm Hamburger Alsterpavillon am Vorabend des deutschen Derby. Unser Freund der Sammler hielt jedes Gespräch, das sich nicht mit den Grecos dieser wunderlich-grossartigen Kollektion beschäftigte, für baren Zeitverlust. Er stellte Herrn von Nemes, den die Lust anwandelte selbst zu malen, sein Riesen-Atelier zur Verfügung und freute sich an der Verve, mit welcher der Ungar binnen kürzester Frist für 200 fr. Farbe auf die Leinwand strich.

Die grosse europäische Ausschweifung, das romantische Dachstuben-Idyll, die zarte Musenrolle, alles was die Vorstellung des Bürgers mit dem weiblichen Element in bezug auf das Künstlerleben verbindet, war innerhalb der Spiegelwände des Cafés nur schattenhaft, andeutungsweise, zufällig vorhanden, es hatte dort in dieser Männergesellschaft eigentlich keine Stätte, ja es gab sogar einen feindseligen Zug gegen sie, die in Paris nirgends fehlen. Nur wenige Kameraden brachten ihre Gattin und Freundin dauernder oder vorübergehender Art mit ins Café, man war da auch wenig rücksichtsvoll gegen sie. Eine Ausnahme bildete jene Französin mit den übergrossen, weit auseinanderstehenden, manchmal ein bisschen schielenden Augen in einem mageren gepuderten Gesicht, aus dem ein auch für Paris ausserordentlich geraniumroter Mund herausleuchtete. Sie war eng an eine der „Säulen" der Dôme-Gesellschaft gekettet, zeichnete und aquarellierte ständig im Café (wie es auch ihr Freund that), machte sehr reizende Blätter voll Kindlichkeit und Raffinement, ausserdem auch Miniaturen, ganz winzige Dinge, die man in Schmucksachen einlassen konnte. Sie war still und beklagte sich nicht, wenn etwa den ganzen Abend nur Deutsch gesprochen wurde, wovon sie nichts verstand. In ihrem Wesen mischten sich kleinmädchenhafte und hysterische Züge.

OTTO V. WÄTJEN, FRAUENBILDNIS
MIT ERLAUBNIS VON A. FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

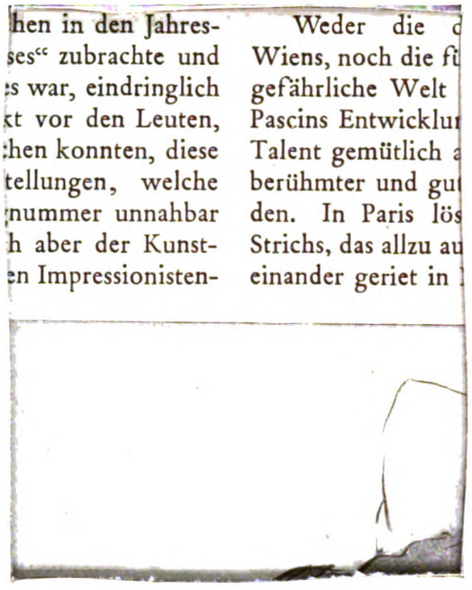
Dann gab es noch, wie in jedem Café des Viertels, ein kleines Stammpublikum von Weiblichkeiten, meistens aus Modellkreisen. Eine war darunter, Jeanne, die den ganzen Charme der klassischen Grisette besass, die Liebenswürdigkeit, Zärtlichkeit mit einem klaren Sinn für die Realitäten auszubalancieren wusste, ohne verstimmende Kälte der Berechnung fühlen zu lassen, Manon-Lescauthafte Fähigkeiten der „wechselnden Treue", welche manchem jenen leichten Zauber von Paris vermittelten, der recht selten in unserem Kreise war, und der freilich meist auch ein fauler Zauber ist.

Einmal wehten auch etliche Monate die wallenden Gewänder einer blonden mädchenhaften Angelsächsin durch das nüchterne Lokal, Schach- und Pokerspieler mannigfach beunruhigend. Man nannte sie Ophelia. Sie fand, dass die Welt zu wenig

Digitized by Google

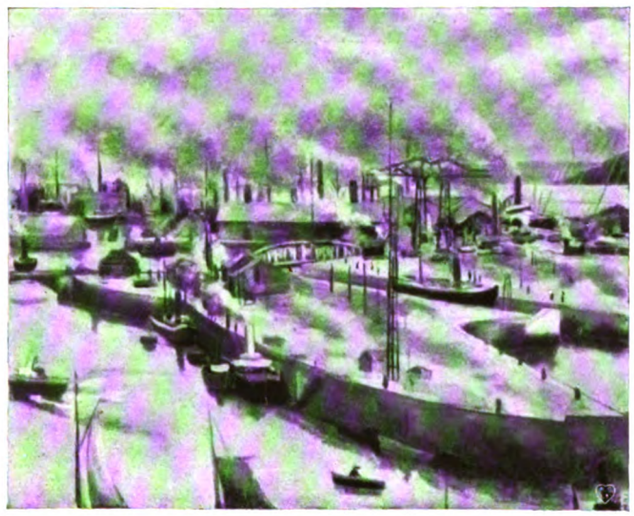
Shakespeare sei, heutzutage, und hielt viel auf die dramatische Bewegtheit ihrer eigenen Schicksale. Auch that sie Aussprüche über den lieben Gott und Verwandtes und war das Entzücken der Kameraden von der schönen Literatur.

Wollen wir es aber denen überlassen, dies Kapitel unserer Erinnerungen auszuspinnen. Vielleicht wird es noch einmal aufgeschrieben von einem Manne, der gewöhnlich erst gegen Mitternacht von seinem Schreibtisch ins Café kam. Er hatte etwas Rundes, Gutmütiges und Betrachtendes und war von Ophelia „Pudding" benannt worden.


hen in den Jahres-
ses" zubrachte und
s war, eindringlich
t vor den Leuten,
hen konnten, diese
tellungen, welche
nummer unnahbar
h aber der Kunst-
en Impressionisten-
Weder die
Wiens, noch die f
gefährliche Welt
Pascins Entwicklu
Talent gemütlich
berühmter und gu
den. In Paris lös
Strichs, das allzu au
einander geriet in

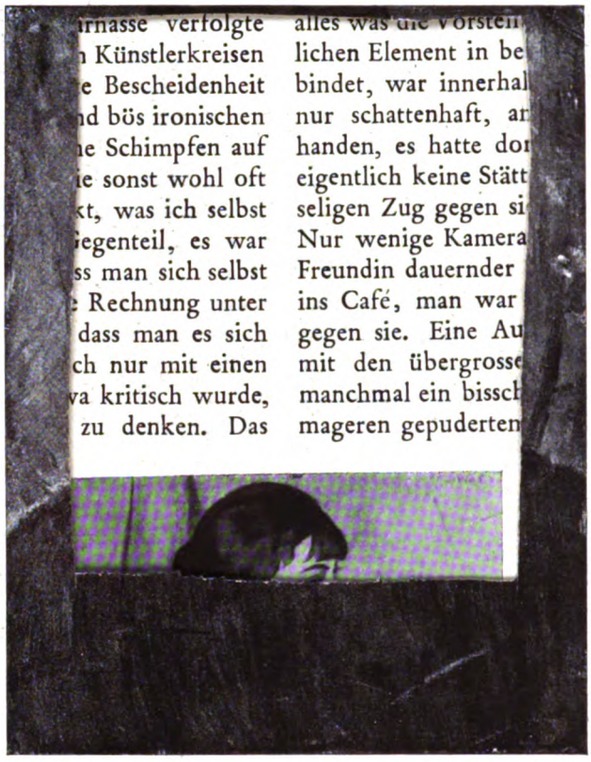
OTTO VON WÄTJEN, AKT
MIT ERLAUBNIS VON A. FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

Mit ihm konnte man nachts unter den von Gaslaternen bestrahlten, leise rauschenden Platanen umherwandeln, am hohen Gitter des stummen Luxembourggartens entlang. Die stillen flachen Fassaden mit den schmalen, am Oberstock hinlaufenden Balkons, phrasenlos schön und ruhig durch die Benutzung von Generationen, umsäumten die Plätze, deren Harmonie sich wie ein wohlthuender Verband um die Wunden einer verquälten, von Streben, Ehrgeiz, Hoffnungsfülle und Hoffnungslosigkeit zerrissenen Seele legte. Die Stadt verlor das Steinerne und wurde ganz zum nächtlichen Garten. Aus dem Schatten der Stämme in den Alleen trat ab und an ein Weib ohne Hut wie ein Gespenst ihrer eigenen Vergangenheit und hing sich für Sekunden an die Ärmel der Spazierenden. Ziellos an der mächtigen Kolonnade des Odéon vorbei mündete man auf den Boulevard der Studenten, St. Michel, wo nach Schluss aller Bars und Caféhäuser die Heimwärtsgehenden vor und in einer noch geöffneten Konditorei Kuchen oder ein längliches Schinkenbrötchen stehend assen. Die kleinen Kokotten liessen hier alles plakathafte Gebaren ihres Berufes und kauten friedlich zwischen den Männern. Hier ist das Ziel. Der Abend ist zu Ende. Strassauf geht es zurück, in das nächtliche Atelier, wo im ungewissen Licht des hohen vorhanglosen Fensters gegen die Wand gerückt die Staffelei mit der Leinwand steht, Erinnerung an des vergangenen Tages Qual und Drohung für den künftigen.



OTTO VON WÄTJEN, LE HAVRE
MIT ERLAUBNIS VON A. FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

Digitized by Google



A. WEISGERBER, BILDNIS PASCINS
ELBERFELD, MUSEUM

II

DIE KÜNSTLER

Betrat ein Neuankömmling das Café, so ging es ihm zunächst gewöhnlich gar nicht gut. Er stiess auf Nichtbeachtung und Misstrauen. Da der Betreffende in den meisten Fällen von den hier versammelten Grössen in Deutschland noch nichts Rühmliches gehört hatte, so wappnete auch er sich mit Kühle und innerm Bewusstsein seines Wertes und sagte sich, es sei sehr fraglich, ob er wiederkommen werde, wenn er auch im geheimen gern dazu gehört hätte. Er wurde gewöhnlich von einem sehr ernsten, seine Meinungen nicht durchblicken lassenden Manne etwas examiniert und machte eine stille Ballotage durch. Bestand er sie nicht, so wurde gar nicht viel davon geredet, es traf sich dann einfach immer so, dass er am Nebentisch sass, ganz gleich wo er sich hinsetzte. Die Wertungen der Heimat wurden prinzipiell nicht anerkannt, und wenn der neue Herr etwa darauf pochte, so schadete ihm das enorm.

Einer aber von den Vätern des Dôme hatte Mitleid mit dem Prüfling, das war Pascin. Zwar nicht lediglich aus reiner Gutmütigkeit, sondern auch aus psychischer Neugier. Denn der so mit Interesse Befragte war dankbar bereit seine Seele zu öffnen, zumal gegenüber diesem auch schon in Deutschland bekannten Jüngling mit dem schmalen Kopf und den dunkeln, lidlosen Augen. Und Pascin wiederum that das, was ihn davon interessierte, still erfreut in das Archiv seines Innern, wo es dann sei es Charakter sei es Episode sich mit all dem andern Europäischen und Balkanischen mischte, das die Seele dieses Künstlers füllte und auf seinen zahllosen Blättern ein krauses, groteskes und graziöses Spiel treibt.

Er war ein Wunderknabe gewesen und hatte mit achtzehn Jahren schon die kleinen Triumphe im Kollegenkreis zu Wien genossen. Seine Wissbegierde auf Kunst war damals so gross, dass er

Digitized by Google

ganze Tage mit Butterbrot versehen in den Jahres-Ausstellungen des „Künstlerhauses“ zubrachte und jedes Bild, so schlecht oder gut es war, eindringlich ansah, mit einem tiefen Respekt vor den Leuten, die diese schwierigen Dinge machen konnten, diese firnisglänzenden genauen Darstellungen, welche durch Goldrahmen und Katalognummer unnahbar gemacht sind. Schnell regt sich aber der Kunstinstinkt, der ihn auf der gloriosen Impressionisten-Ausstellung der Wiener Sezession die Schönheit der grossen französischen Kunst erkennen lässt. Der Geschmack blüht fabelhaft rasch empor, er macht seine ersten Blätter und findet schon seine persönliche Art, die durch den Simplizissimus bekannt geworden ist. Auf Anraten eines Freundes stellt er aus — daran wagte er vorher gar nicht zu denken — hat einen recht grossen Erfolg, und der Nimbus der Goldrahmenmänner verflüchtigt sich.

Weder die dünne Geschmäckleratmosphäre Wiens, noch die für ein derartiges Talent besonders gefährliche Welt der Münchener Kunst konnten Pascins Entwicklung ersticken, ihn bewegen, sein Talent gemütlich auf Zinsen zu legen, ein ständiger berühmter und gut bezahlter „Mitarbeiter“ zu werden. In Paris löste sich die Kalligraphie seines Strichs, das allzu ausführliche naturalistische Nebeneinander geriet in Fluss, die Linien schlingern über die Fläche, von grosser Freiheit und Sensibilität geführt, hurtig hineingesetzte Anschattierungen geben den Blättern den grösseren Zusammenhalt. Vor allem aber bekam seine innere Welt einen ungeheuren Zuwachs. Bukarest und Berlin, Wien, Budapest und München werden ergänzt durch Lutetias unvorstellbare Wirklichkeiten von blütenhafter Verderbnis und naivsten Lasterhaftigkeiten, welche hier plastische Geste sind und Teil der reizenden Zimmer mit den geschwungenen Kaminen, Spiegeln

JUL. PASCIN, BILDNIS R. GROSSMANNS. FARBIGE ZEICHNUNG
SAMMLUNG OTTO ACKERMANN, BERLIN

Digitized by Google

JULIUS PASCIN, STRASSENBILD. ZEICHNUNG

und vergoldeten Kanapees, Teil auch der aufgetreppten abenteuerlichen Montmartrestrassen, der kleinen provinzhaft-stillen Plätze mit den ausgeblichenen, patinierten, bröckeligen Fassaden von Häusern, in denen Balzacs verdächtige Helden gewohnt haben könnten. Jetzt, im Kriege, ist er in Amerika, und in England war er auch, kam sogar hochentzückt von dem „Anständigen" daselbst zurück. Zwischendurch war er dann wieder auf dem Balkan, nahm teil an alten hebräischen Zeremonien, bei denen man sich den Bart wachsen lässt. Man begreift leicht den einen Fehler seiner Blätter: dass sie nämlich zu voll werden, weil ihm immer noch Neues einfällt. So sass er im Café, liess sich Schreibpapier bringen, und den Kopf dicht über den spitzfingerigen Händen bedeckte er Blatt für Blatt mit Zeichnungen, tönte sie mit Kaffeeresten oder brannte die Schwefelhölzchen an und fuhr mit dem gilbenden, noch warmen Ding an den Konturen herum, verdünnte Tinte mit Selterwasser, packte auch Aquarellmaterial aus, warf die missglückten Sachen unter den Tisch und verbreitete so eine anmutende Schweinerei um sich her.

Wenn nun Pascin derjenige von uns war, der die grösste Bereicherung aus dem Leben von Paris zog, so stand die innerliche Vervollkommnung durch Werke der Kunst doch keineswegs dahinter zurück. Mit sicherstem Spürsinn fand er in Bibliotheken, Museen, Trödlerbuden das, was ihm nötig war, fand gewissermassen seine eigenen Klassiker in den grossen Kleinmeistern des achtzehnten Jahrhunderts, den St. Aubin, Moreau le Jeune und vor allem Debucourt, dessen geniale Gravüren vom Palais Royal so etwas wie eine Apotheose dieser nur im Format kleineren Kunstgattung sind, und deutlich verwandte Wesenszüge mit den Blättern unseres Kameraden tragen. Freilich ohne den kosmopolitischen Beiklang und das, was er etwa persischen Miniaturen, China oder dem Kubismus spielend entnimmt.

Er verspürte aber auch den Ehrgeiz und die Lust ein „Maler" zu werden. Zunächst verfuhr er bei diesem Unternehmen ganz ähnlich wie bei den Zeichnungen: die Pappe bedeckte sich in unglaublich rascher Zeit mit Farbe — und er war fertig, wusste nicht, was er ein zweites Mal daran thun sollte, oder verdarb die Arbeit. Diese ersten Versuche (etwa 1908) hatten gewiss schon grosse Reize, aber Pascin erkannte, dass es noch keine richtige Ölmalerei sei; er wollte völlig hinter die Geheimnisse der dick und sorgfältig hergestellten Verehrungen seiner Jugend kommen und hatte die

Digitized by Google

JULIUS PASCIN, STRASSENHÄNDLER. ZEICHNUNG

Idee, zu dem Zwecke im Louvre zu kopieren. Es war genussreich, mit Pascin in dies Museum zu gehn, das er so gut kannte wie alle andern Sammlungen von Paris. Über die sehr grossen Meister sagte man sich freilich nichts, aber er zeigte auf irgend einem riesigen van Loo hoch oben eine komische Rokoko-Odaliske, die aus einer Tür geht, blieb vor der klassizistisch-sentimentalen Grazie eines Doppelbildnisses von Greuze stehn, entzückte sich an dem Mädchen mit dem Froschmund von Ingres, entschlossen dies zu kopieren. Doch der Entschluss wurde wieder wankend vor der Erwägung: er werde es genau so machen wie er es eben zu vermeiden wünschte, nämlich dieses ihm im Typus entgegenkommende Wesen etwas übertrieben abzeichnen und dünn antuschen. Also zu den wirklichen alten Meistern. Hier, vor dem wunderbaren Ferdinand von Arragonien des Greco wird Halt gemachtund die melancholische Majestät als geeignet erklärt. Aber er ist nie dazu gekommen, der Schrecken erfasste ihn, als er die Schuppen der Rüstung zählte und die vielen vergoldeten Verzierungen darauf, und er hat auch ohne Kopieren die Malerei, seine Malerei gefunden.

Die gewischte und schimmernde Materie, welche die Zeichnung jetzt umhüllt, zeigt Elemente von Toulouse-Lautrec, aber mehr noch von Pierre Bonnard, dessen ganz natürliche Malerfähigkeiten er hoch verehrte. (Wenn er auch gelegentlich einer Ausstellung seiner dekorativen Idyllen schimpfte: er möge Bonnard nicht, er sei ewig guter Laune.) Aber den matten Perlmutterschimmer seiner Oberfläche und die glänzende ganz wahllos scheinende Verteilung der kunterbunt staffierten Innenräume, auch das zärtliche Interesse an dem Weiblichen, was zwischen diesen Sesseln, Waschtischen und getupften Tapeten wächst, hat er mit ihm gemeinsam, gemeinsam ist ihnen schliesslich, als kaum fühlbarer Unterton, die verehrende Liebe zu dem Grössten, Wärmsten: Renoir.

Das andere, das Böse, das Toulouse-Lautrechafte vergisst er oft ganz, wenn er malt. Nicht so Grossmann, der jene Schärfe gegenüber der Hässlichkeit moderner Grossstadt-Eckigkeiten immer behält und in dessen Werk das Gewimmel weiblicher Rundungen und der Hauch von zärtlicher Achtzehnter-Jahrhundert-Stimmung gänzlich fehlt. Grossmann war nach Paris gekommen als einer, der nicht wusste wer er war noch was er wollte. Pascin trug durch Beispiel und Wort aber ohne die geringste Lehrmeister-Nuance dazu bei, dass Grossmann zu seiner sehr eigenen Art kam, zu diesen

Digitized by Google

JULIUS PASCIN, STADTBILD. ZEICHNUNG

nicht halb so sorgfältig, wie Pascins gemachten Blättern, auf denen sich die grotesken Glieder der Bürger und zweifelhaften Subjekte bei den Fortifikationen oder in den öffentlichen Parks am Rande der Stadt ergehen. Grossmann war damals natürlich noch völlig unbekannt in Deutschland, während es jetzt schon allerhand Leute giebt, die den Stil seiner glänzenden kleinen Sachen flott industrialisieren. Denn hier hatte man expressionistische Stilelemente, die der glückliche Erfinder gar nicht ausbeutete. Er war immer ohne Programm, durchaus Improvisator, und selbstironisierender Widerspruch gegen die Versuche der Bewunderer ihn in den Zeitstil einzuspannen klingt aus den Worten, die er vor einer frühen Landschaft von Renoir äusserte: „Eigentlich wundervoll, der Impressionismus, schade, dass man es jetzt nicht mehr darf.“ Er hat herrliche kleine Landschaften gemacht, die freilich in dem Meere von Ölfarbe unserer alljährlichen Ausstellungen bedrohlich genug umbrandet werden. Aber wer ein Auge für Farbe hat, wird ihre Zartheit und Fülle entdecken. Und wiederum fällt einem Bonnard ein, nicht als ein Vorbild Grossmanns, sondern als verwandtes Talent, ein Talent, das es sich leisten kann zu spielen ohne oberflächlich zu werden.

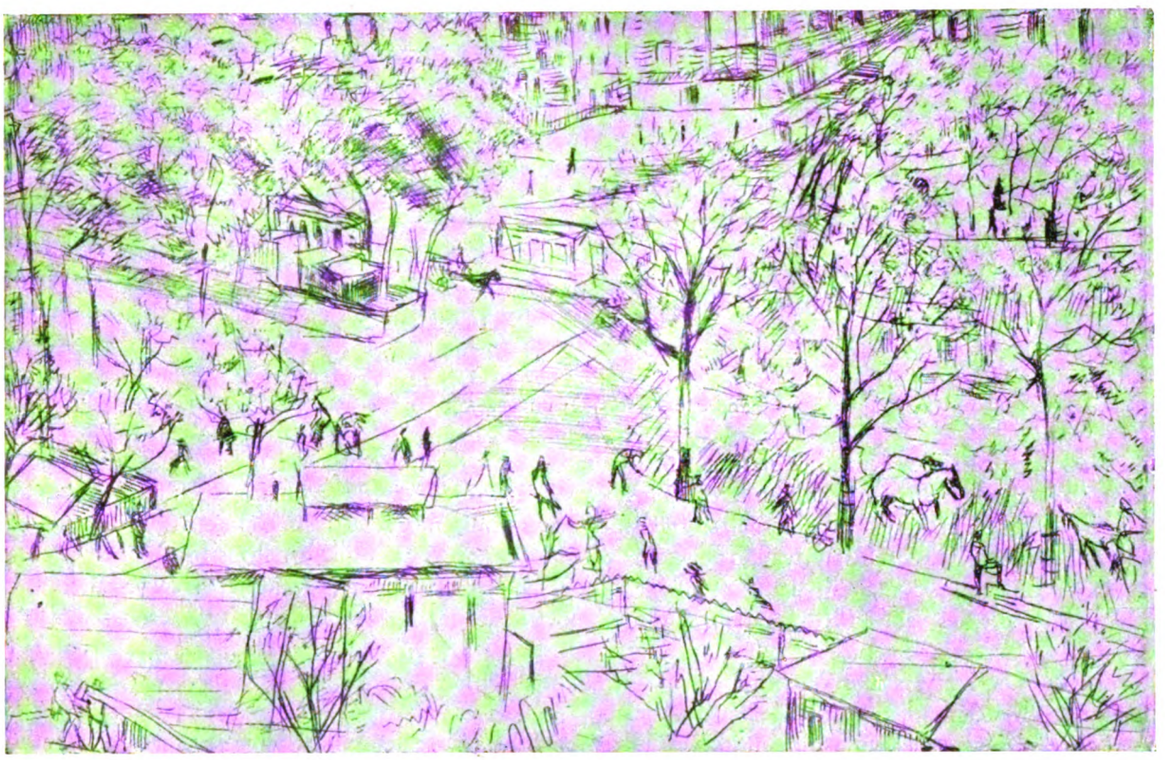
Der oben zitierte Ausspruch über den Impressionismus beleuchtet einen wichtigen Punkt unserer Generation: das Gefühl der Verpflichtung etwas zu machen, das im Gegensatz zur jüngst vergangenen Epoche steht. Aber tiefe Unterschiede trennen die Deutschen des Dôme von den etwa gleichzeitigen Revolutionären in der Heimat, den Leuten von der „Brücke“ und der „Neuen Sezession“, Unterschiede der Grundlage, des Weges und der Wünsche. Das Gemeinsame war nur die Erkenntnis, dass die Art, wie der deutsche Impressionismus sich fortsetzte, zu Willkür und unklärbarer Ratlosigkeit führte. Während man aber in Deutschland dies auf die Ausgelebtheit einer zu alt gewordenen Kulturperiode schob und das Barbarisch-Uranfängliche als Ausgangspunkt für die „neue

Digitized by Google

Kunst“ nahm (1909), kamen die Leute in Paris langsamer zwar und nicht so programmatisch zu ganz andern Anschauungen. Das allmähliche Eindringen in den Kosmos der französischen Kunst liess Zweifel entstehen, ob die in Deutschland besonders unterstrichenen Charakteristika des Impressionismus wirklich erschöpfend seien: das Temperament, als welches einen Blick auf den Gegenstand wirft und rapide den Eindruck festhält, der hüpfende oder geschleuderte Pinselstrich, die blendende Naturnähe, das Zersprühte der letzten Monets rasche Ungefähr sind so sehr billige Mittel um Reichtum vorzutäuschen.

Der zweite grosse Unterschied war das Streben nach dem Bild, während ein Pechstein oder Franz Marc und die damit zusammenhängenden Kreise teils bewusst teils unbewusst auf die Dekoration zusteuerten. (Von der Mystik und dem Vergeistigten war noch nicht so viel die Rede wie in der Gegenwart, auch die Dynamik wurde erst 1912 aktuell).

Allerdings gab es Ausnahmen, wie zum Beispiel Kahler, und überhaupt hat damals keiner ein

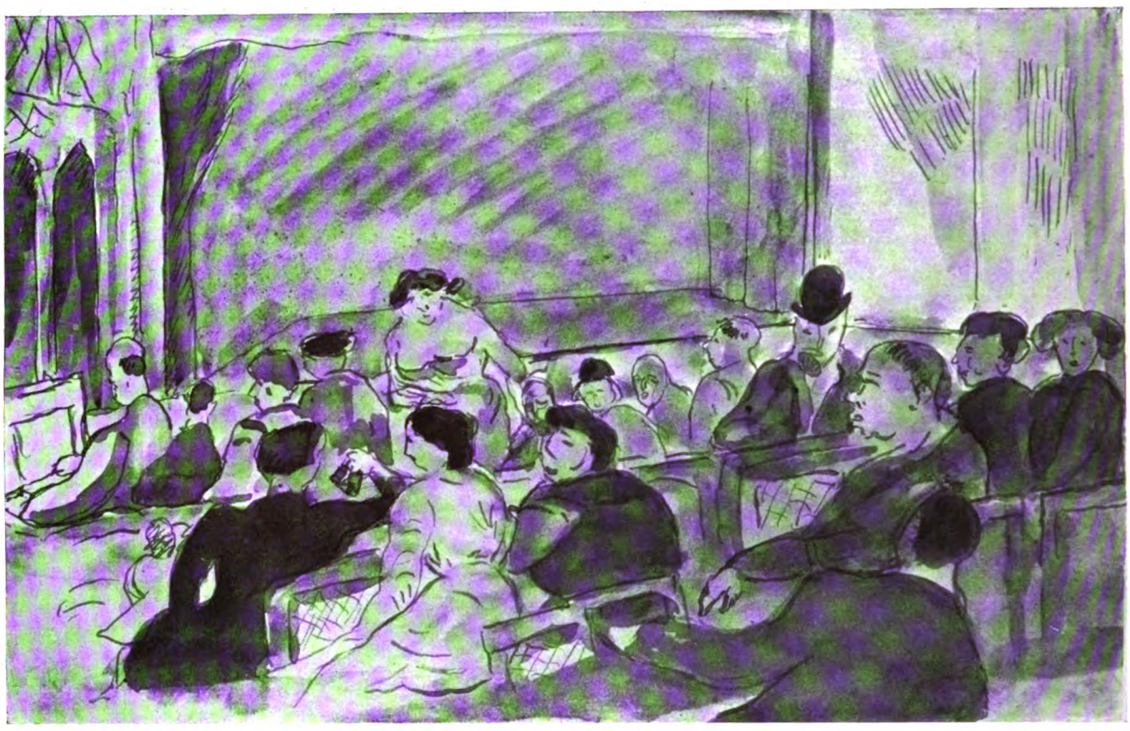


RUDOLF GROSSMANN, STRASSENBILD. RADIERUNG

und Sisleys. Man sah plötzlich ganz Gegensätzliches von alledem: die schöne wohlbedachte Ordnung bei Cézanne, Renoir, selbst bei Manet, die unerklärlich scheinende Farbenharmonie, welche nicht allein aus dem Anstarren der Natur, sondern aus bewusster Weisheit, aus dem Fond der Erkenntnis alter und neuer Zeiten stammte, kurz die innere Verwandtschaft mit aller grossen Kunst.

Das erweckte den Wunsch nach einer sichern Basis, konstruktiver Ordnung, Klarheit in sich und auf der Leinwand, Ausschaltung des Gelegenheit machenden Zufalls. Denn die Unordnung und das umfassendes Programm formuliert, es kam höchstens fetzenweise und in Übertreibungen an die Oberfläche des Gesprächs, müde war man nur des Daraufloslmalens, wie man es in München, Berlin oder anderswo gelernt hatte, und wen der Ekel noch nicht vor der eigenen eiligen, wahllosen Produktion erfasst hatte, der holte ihn sich in den Ausstellungen dieser Stadt, wo — wie ein Blageur sagte — on fait la peinture pour ne pas se faire remarquer, wo es ausser den zwei grossen Salons noch die Herbstausstellung und die Indépendants giebt, von den wirklich wesentlichen kleinen

Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN, VARIÉTÉ. AQUARELL

Veranstaltungen bei den Kunsthändlern gar nicht zu reden. In Deutschland hatte man Entsetzen geäussert über die Massenhaftigkeit im Glaspalast oder der „Grossen Berliner", woselbst etwa 2000 Gemälde hängen; was empfand man in den Zelten der Indépendants, die es auf 7500 Katalognummern brachten!

Da trat 1908 etwas sehr Wichtiges ein: Henri-Matisse eröffnete in einem alten Kloster des Viertels eine Lehrstätte, nicht aus Erwerbsgründen, sondern weil er wirklich den Beruf empfand über seine Einsichten und Ergebnisse zu einem Schülerkreise zu sprechen.

Matisse' Künstlerschaft zu umschreiben ist hier nicht der Ort. Es möge nur gesagt sein, dass deutsche Ausstellungen wenig geglückte übergrosse Dekorationen zu sehr in den Vordergrund treten liessen und seine Gesamterscheinung verzerrten. So hat man ihn einen Gesanglehrer ohne Stimme genannt, was uns geistreich aber unzutreffend erscheint. Denn rein und voll klingt die Farbe auf seinen Bildern, und die zeichnerische Form ist schwer errungenes, äusserst zusammengedrängtes Ergebnis einer Anschauung, eines klaren Kunstwillens, nicht dekorative Spielerei, zu welcher seine Nachahmer sie fast immer vergröbern. Freilich umweht sein Werk die gewisse Kühle geformter Dinge, aber wir spüren sie auch bei andern, Grössern: man denke an Signorelli, an Poussin, Ingres oder auf eine andere Ebene, Feuerbach. Vor allem aber wirkte dieser Künstlermensch selber, — und nicht nur auf die Maler — durch die fast seherhafte Art, mit der er ein Stück Natur oder ein Stück Kunst gleichsam in die Hände nahm und mit schlichten Worten durchleuchtete, ohne jede gallische Rednerpose oder pomphafte Dunkelheit.

Während im ganzen der Verkehr zwischen dem deutschen Kreis und den französischen Künstlern nur selten und oberflächlich war, hatte sich zwischen Matisse und Hans Purrmann eine Malerfreundschaft gebildet, und dieser war auch der Mittelpunkt des Kreises, der sich bei dem klugen Meister sammelte. Purrmann war Stuckschüler gewesen und 1906 mit einem schönen, kräftigen Akt und zwei Landschaften zuerst in Berlin an die Öffentlichkeit getreten. Stuck hatte von diesen Bildern nichts wissen wollen, und wenn man die gute zeichnerische Grundlage ausnimmt, hatte er auch wenig Teil an diesen Ergebnissen. Aber in Berlin war man auf Purrmann aufmerksam geworden,

Digitized by Google

und auch die Kameraden in Paris hatten alle eine stille Hochachtung vor seinem Talent und dem Fanatismus, mit welchem er weiterarbeitete. Man zeigte ihm in den Ateliers die Bilder und nahm von seiner wortkargen Sachlichkeit Kritiken entgegen, die man sich vielleicht von anderer Seite verbeten hätte. Von seinen eigenen Arbeiten sah man nur selten etwas. Trotz seines engen persönlichen Anschlusses an Matisse hat er diesen doch niemals nachgeahmt, sondern nur angestrebt seiner Farbe die grösstmögliche Reinheit und der Zeichnung die höchste Ausdruckskraft nach der Seite des Charakters zu geben. Schwungvolles Malen, die Latinität des Franzosen, welche immer daran ist im Ganzen oder Einzelnen die Erscheinung zur Arabeske zu wandeln lag Purrmann gar nicht. Vorzug und Nachteil seiner Bilder verbinden sich eng, indem die Gewissenhaftigkeit, welche ihn jeden Quadratzentimeter seiner Fläche innerlich prüfen lässt, ehe er ihn ausfüllt, seinen Arbeiten das Hinreissende, die Spontaneität oft nimmt, aber ihnen die charaktervolle Schönheit hoher Künstler-Ernsthaftigkeit sichert. In manchen seiner während des Krieges in Deutschland gemalten Landschaften und Blumenstücken zeigen sich Spuren, dass diese Gebundenheit, in der ihn die Achtung vor dem „Gesetz" hält, sich zu lösen scheint, dass er seines Besitzes an Können und Wissen um so froher wird, je mehr Abstand er von der Stätte des Lernens bekommt.

In viel rückhaltloserer Hingabe an Matisse wandelte zu dieser Zeit auch Oskar Moll seine schwerflüssige Tonigkeit in die sprühende Trans-

RUDOLF LEVY, BLUMEN
MIT ERLAUBNIS VON ALFRED FLECHTHEIM, DÜSSELDORF

Digitized by Google

RUDOLF TEWES, WASSERROSEN

parenz, die seitdem den Reiz seiner grossen Stilleben ausmacht, und an den Wänden seines Berliner Heims hält eine ausgezeichnete Sammlung Matissescher Bilder die Erinnerung an die Pariser Zeit ihm täglich lebendig. Aber dem Kreise des Cafés gehörte er — ein rangierter und verheirateter Herr — nicht eigentlich an.

Eine Hauptperson dagegen, die man sich nicht wegdenken kann, wenn man sich den Dôme, das Atelier Matisse oder irgend eine der Pariser Stätten gemeinsamen Erlebens vorstellt, ist Rudolf Levy. Zwischen der Persönlichkeit des Mannes mit den parodierten Possart-Allüren, dem zweifellosen Helden zweifelhaftester Abenteuer, dem skrupellos abgehärteten Bohémien, dessen Bass die eigenen witzig-prunkvollen Verse donnernd rezitierte, und den Resultaten seiner Malerei besteht ein beträchtlicher Gegensatz. Man denkt sich, er habe ungefähr so arbeiten müssen, wie sein Freund Weissgerber thatsächlich malte. Aber eine grosse ruhige Klugheit lässt ihn auf jede schmetternde Wirkung verzichten, auf kleiner Fläche, am bescheidenen Thema strebt er nach Vollkommenheit. Und so ist es ihm in Paris gelungen, die Mängel seines Studiums — auf Kunstgewerbeschulen und zeitweise bei Zügel — zu überwinden und sich eine gesicherte, noble, wohlequilibrierte Ausdrucksform zu erringen. Er ist ein reines und sympathisches Ergebnis der neuen Akademie; die Erkenntnis diktiert ihm die höchsten Ansprüche an sich, und dieses Ringen, das keine Form fertig oder ungeprüft übernimmt, giebt seinen klaren Leinwänden Lebendigkeit und hebt sie über das gefährliche Niveau des Geschmacklichen hoch empor.

Eine ganz andere Figur aus dem Matisse-Kreis war Otto Richard Langer. Er kam von der Plastik und Schmidt-Reutte, zu dessen strenger aber auch enger Lehre Matisse eine befreiende Ergänzung wohl hätte bilden können. Langer aber zeigte stark die Symptome eines typischen Leidens unserer Generation: über dem Problem, der Theorie und den absoluten Forderungen nicht zur Produktion kommen zu können. Er war sich dessen bewusst und versuchte davon loszukommen, aber die Ergebnisse seiner Kunst bekam man selten zu sehen, und sie enthielten auch wohl kaum jemals die Summe seiner Fähigkeiten. Denn er war eine reiche Natur, durchaus ohne Trockenheit anregend und klärend. Und uns Kameraden, von denen mancher ihm aus der Zeit, da er noch mitteilsam war, vieles verdankt, erschüttert es tief zu denken, dass er die Früchte seiner reichen Mühen nicht ernten wird. Denn im Kriege, an der Front, ist eine nach menschlichem Ermessen unheilbare Gehirnkrankheit bei ihm zum Ausbruch gekommen. So müssen wir wiederum hinter den Namen eines der Ernsthaftesten und

Digitized by Google

Tüchtigsten aus der kleinen Schar ein Kreuz machen.

Von den drei weiteren Matisseschülern Walter A. Rosam, Franz Nölken und Friedrich Ahlers-Hestermann ist zu unser aller tiefem Bedauern

samen Lernens und gemeinsamen sich Emporreckens nach den vagen und beweglichen Malerei-Idealen verbracht, was schliesslich — nur noch durch Bücher, Reproduktionen und sporadische Ausstellungen genährt — notwendig in die leere Luft hatte führen

RUDOLF TEWES, BILDNISSTUDIE

Rosam auf den russischen Schlachtfeldern gefallen. Es wurde seiner in diesen Blättern (Jahrgang XV Heft 2) gedacht, und auf der Ausstellung der Freien Sezession 1917 waren einige seiner letzten Arbeiten auf einer Wand vereinigt. — Alle drei stammten aus Hamburg und hatten dort die Jahre gemein-

müssen. Auch das nahe, in jeder Lebens- und Kunstäusserung doch so masslos andere Berlin, wo es Rosam und Nölken eine Zeitlang versuchten, konnte nur weiter zersetzend auf die gewisse jugendlich provinzielle Tüchtigkeit ihres Hamburger Anfangsstadiums wirken. Das milde Leuchten von

Digitized by Google

WALTER ROSAM, LANDSCHAFT
PHOTOGR. ADA ROSAM

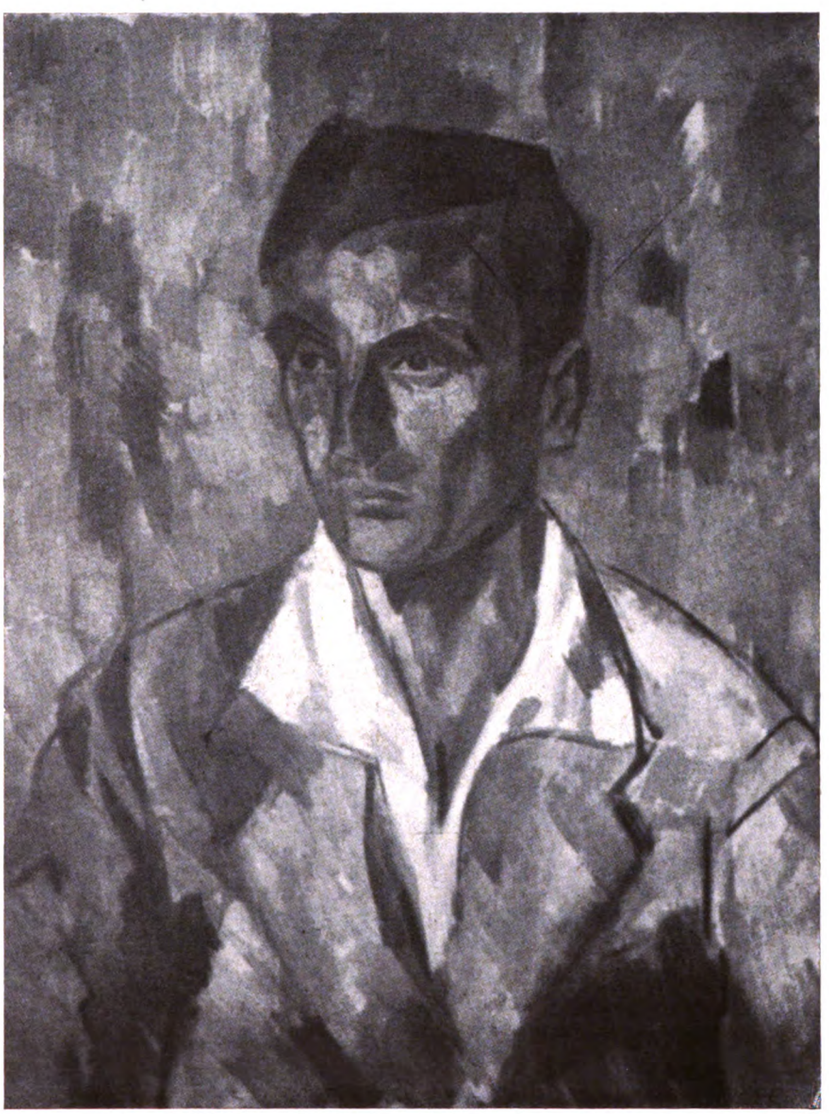
Paris löste nun bei allen dreien das peinliche Chaos, wo es etwa schon drohte petrefakt zu werden, und Matisse' starke Hand kam hinzu, als Schweifen auf neuen Umwegen zu befürchten war. Dem Koloristen und Theoretiker Rosam gab er Selbstbescheidung und Ordnung, dem starken zeichnerischen Talent Nölkens lehrte er die Schönheit des Statischen, Ausgewogenen und Gewachsenen, Ahlers-Hestermann empfing den fehlenden akademischen Unterbau. Dem Letztgenannten lag vielleicht die Matissesche Lehre, vor allem was farbige Theorie anging, am fernsten. Er beeilte sich deshalb, den Rat des Meisters zu befolgen, den dieser — selbst etwas erschrocken über manche Auslegung seines Wortes und Beispiels — bei einer letzten Korrektur vor den grossen Ferien ungefähr so aussprach: „Wenn Sie jetzt hinausgehn vor die Natur, so versuchen Sie alles zu vergessen, was ich Ihnen gesagt habe und wieder so zu malen, wie Sie es thaten, bevor Sie hier gearbeitet hatten. Sie werden dann sehn, dass trotzdem etwas davon unlöslich in Ihre Persönlichkeit übergegangen ist." — Die Befreiung ging nun freilich nicht so schnell, zumal es auch gar nicht wünschenswert erschien, wieder so zu malen wie vorher. Aber mit der Zeit ist wohl doch eine Klärung und die Gestaltung persönlicher Wünsche eingetreten.

Im Café war übrigens durchaus nicht etwa allgemeine Begeisterung (die man sich ohnehin auf diesen Bänken, da die Spötter sassen, nicht vorstellen kann), sondern die Matisse-Gegner waren zahlreich und beachtenswert. Sie gingen teils von einer Ablehnung der Matisseschen Kunst aus, teils von der Skepsis gegenüber jeglicher Lehr- und Lernmethode, dem Gedanken, dass man — einmal der Elementar-Klasse entwachsen — von einem Lehrer überhaupt nichts mehr lernen könne. Ausser Pascin und Grossmann war es vor allem Bondy, der unermüdlich die Pfeile seines Witzes in dieser Richtung schoss.

Bondy gehörte mit zu den „Vätern des Dôme", er trank dort seinen Kaffee und seinen Apéritif mit der Regelmässigkeit eines Parisers. Überhaupt war er wohl derjenige, der sich innerlich am meisten dem

Digitized by Google

Franzosen genähert hatte, auch in der Malerei. Und er verteidigte in seinen Angriffen auf Matisse gewissermassen die französische Tradition, in der er vor allem den Reichtum einer blühenden, aus herrlichem Material auf das solideste hergestellten



WALTER ROSAM, BILDNIS DES MALERS H. L. K.
PHOTOGRAPHIE ADA ROSAM

Fläche sah, diese Fläche, an der die Generationen von drei Jahrhunderten gearbeitet haben, deren Dunkelheiten nie trübe werden, deren Lichter nicht kalkig sind, deren farbige Transparenzen mit den Jahren nur schöner werden, wie der alte Burgunder. Freilich ist es gefährlich für einen Künstler von heute seine Wünsche nach dieser Richtung zu konzentrieren, Eklektizismus, Pedanterie und Grand-Salon-Malerei sind die Gefahren, die unweigerlich diesen Weg unsicher machen, und es ist wohl auch Bondy nicht immer ganz gelungen sich ihrer restlos zu erwehren. Aber wieviel Reizendes auch ist etwa auf seinen Landschaften aus St. Cloud, Poissy oder Meulan, wie hat er die unvergleichliche Schönheit der schlichten Pavillons gefühlt, die mit verwittertem zitronengelben oder rosa Anstrich im Schmuck der wohlproportionierten

Digitized by Google

F. NÖLKEN, BEIM ANKLEIDEN

länglichen Fenster, lustig gestreifter Sonnensegel und hölzerner Fensterläden durch das zitternde Laub der Pappeln sichtbar werden, über berankten Terrassen aufsteigen oder sich in einem beschatteten Nebenlauf der Seine spiegeln. — Im Winter baute er sich in seinem schönen Atelier nackte Frauen von Renoirhafter Fülle auf, ordnete harmonisch ihre Glieder und malte sie lebensgross, Tizian im Herzen, mit stiller Sorgfalt, immer auch bemüht die Schönheiten seines Materials, der Palette klar zur Wirkung kommen zu lassen. Wobei er freilich nach Ansicht der Kollegen — hauptsächlich in den reichlichen, nicht immer ganz mit der Komposition verbundenen Accessoirs — manchmal des Guten zuviel that. Er hat sich nun mit einer französischen Frau und zwischen französischen Möbeln in Berlin niedergelassen, von wo aus er seiner Zeit schrieb, dass man sich an manches nur schwer gewöhnen könne, vor allem an die Zauberflöten-Dekorationen auf den Strassen, — und er ist hier inmitten des abbröckelnden und des aufschliessenden Zeitstils gerade durch die Art seines Strebens eine wichtige Erscheinung, ein Bewahrer des Begriffes von der „schönen Malerei", wie sie zwischen der rohen Vergewaltigung des Materials auf der einen und der beamtenhaft-leeren Sorgfalt auf der andern Seite immer seltener wird.

Bondys witziger Kritizismus, seine aller als Selbstzweck auftretenden Überschwenglichkeit mit Schärfe entgegentretende Skepsis war der Gegensatz zu seinem gleichfalls aus Österreich stammenden Landsmann Eugen Kahler.

Über diesem lag ein Zauber, wie er oft um jene ist, welche bestimmt sind die Welt jung zu verlassen. Hoch und schlank war er, leicht gebeugt und ein wenig schräg in den Schultern. Sein sehr kindliches, liebenswürdig-österreichisches Lächeln wurde gedämpft durch hebräische Wehmut und Sehnsucht. Er hatte Freude an der Bohème und am Luxus, liebte paradoxale und etwas uferlose Reden über Kunst, spürte die Bitterkeit auf dem Grunde des Sektkelches, welchen man in allzu lustigem Nachtlokal leert. Auf einer Maskerade erschien er einmal im arabischen Burnus, den er aus Ägypten mitgebracht hatte, und dieses Gewand hätte man für das ihm Natürliche halten können. Er gehörte zu denen, die es lächerlich fanden bei Matisse etwas lernen zu wollen, und machte sich durch Aussprüche wie: dass man sich menschlich durch Erlebnisse und Hingebung an Leidenschaften bereichern müsse, um weiter zu kommen — bei allzu ernsthaften Leuten sehr verdächtig. Denn er war nicht ausgefressen, ausgehöhlt von der fixen Idee mit allen Kräften gute Malerei hervorzubringen, ihm schwebte mehr ein Schöpfen aus dem Überfluss vor, und wenn sich in den verschnörkelten Linien seines kurzen Schaffens ein Gemeinsames fühlen lässt, so könnte es etwa das sein: der Sehnsucht Gestalt zu geben, nicht der Beobachtung, nicht der Einsicht. — Er reiste viel, im Orient, Ägypten, Tunis, er wohnt bald hier bald dort in den grossen Städten Europas, Wien, Paris, München, London, Prag, wodurch aber freilich Paris für ihn mehr Episode und nicht so wie für die andern ausschlaggebende Entwicklungszeit wurde. Vielleicht war für die Formung seiner Persönlichkeit München ebenso wichtig, nicht

Digitized by Google

F. NÖLKEN, DREI MÄDCHEN

die Kuirr- und Stuckschule (wo er studierte), sondern das Edelste was es wohl damals dort gab, die Kreise um Stefan George. Einmal weilte er einen Winter lang in Brüssel, wo er niemanden kannte, ganz einsam. Hier entstand das schöne Selbstbildnis. — Mütterliche Pietät hat in einem Schlosse, das der Familie gehört und in Böhmen liegt, das Lebenswerk des Sohnes gesammelt. Wir Genossen seiner Pariser Stationen kennen es nur zu kleinen Teilen und können nicht schätzen, wie viel es bedeutet in seiner Gesamtheit. In der Erinnerung steigen grossfigurige Leinwände mit grotesken Gestalten in allerhand grauen Farben auf, sehr grossartig, aber doch wohl mehr Wunsch, als Realisierung, mit Anklängen an die Welt Goyas und Grecos. Wobei bemerkt werden kann, dass der Begriff Greco 1907 noch kein Gemeinplatz war. Die schönen krausen orientalischen Zeichnungen sind späteren Datums, zum Teil hat er sie als Schwerkranker in den letzten Wochen seines Lebens gemacht, denn mit 30 Jahren schon hörte dieses reiche lebendige Dasein auf. In uns lebt sein Andenken als an einen Künstler, der ohne Umschweife mit reiner Seele nach dem Höchsten griff, und an einen Menschen, welcher den Bogen der Empfindungen über alles Menschliche zu spannen fähig war.

Der dritte Österreicher, der Prager Georg Kars, war Kahlers Studiengenosse in München gewesen. Er hatte sich bei Stuck Sicherheit und Geschicklichkeit geholt, ein so ordentliches Fundament, dass von münchnerisch-dekorativer Bravour über Friesz und van Dongen bis zum Kubismus und Dérainhafter

Digitized by Google

Askese alles darauf Platz hat. Er kam selten ins Café, denn er wohnte auf der andern Seite, auf dem Montmartre. Seine Bilder machten gute Figur im Herbstsalon, sie hatten ausser ihrer Aktualität auch stets eine grosse beherrschte Selbstverständlichkeit, eine dekorative Schönheit. Aber man spürt eigentlich trotz aller Moderne immer noch etwas Stuck hindurch, im Gegensatz zu Purrmann und Kahler, die beide innerlicher sind. Stuck muss wohl ein ausgezeichneter Lehrer sein für die, welche nicht auf ihn hineinfallen und ihn verlassen, wenn sie die Aktklasse hinter sich haben, um dann ihren Weg zu suchen.

Auch der bekannteste Stuckschüler, Weissgerber, hat während seines Pariser Aufenthaltes viel im Café du Dôme verkehrt, und seine bajuvarisch-fröhliche Menschlichkeit hatte viele Freunde dort gefunden; man war ihm herzlich zugethan, diesem einzigen „unbekümmerten Draufgänger" im Kreise der Deutschen. Mühelos raffte er die Wirkungsmöglichkeiten aus alter und neuer Kunst und fügte sie der beweglichen Linie seiner Produktion ein. Aber war es so reinlich, so „ethisch" wie es die andern versuchten? Zweifellos hat seine Malerei etwas, das allen übrigen Künstlern des Pariser Kreises fehlt: einen volkstümlichen Zug, eine Direktheit, die ihn auch so rasch zum Repräsentanten der jungen Münchener Kunst hat werden lassen. Und mit keinem Zweifel soll angetastet werden, dass er hauptsächlich nach seinen letzten Bildern die stärkste Zukunftshoffnung dieser Stätte deutschen Kunstschaffens war.

Wenn er biblische Geschichten mit einer gewissen Bauernlustigkeit malt — wie den David und Goliath zum Beispiel — da wirken seine besten Seiten zusammen, da nützt ihm auch das, was er in Frankreich gelernt hat, dass es sich zu einem erfreulichen Ganzen rundet. Wenn er aber an die grosse Tragödie geht, so wird es äusserlich, äusserlich auch in den vielen lebensgrossen Bildnissen, in denen das Münchener Sezessionsschema mit, je nachdem, ein wenig Manet, ein wenig Cézanne geschmückt wird. Will man ihm gerecht werden, so muss man an die stark profilierten Bauglieder, den fröhlichen aber nicht immer sehr gewählten Formenreichtum süddeutscher Barockbauten, an ihre von tüchtigen Handwerksmeistern gemachten Heiligendarstellungen auf den Aussenwänden denken, welche durch einen Nachklang an Tiepolo belebt werden. Nicht aber an den auch in seinen temperamentvollsten Vertretern stets gemessenen Aristokratismus der grossen französischen Malerei. Seine Bilder sehen in Süddeutschland immer viel besser aus als in der wesensfremden Umgebung des Nordens. So gehört er eigentlich viel mehr zu München als zum Pariser Kreis; aber doch ganz anders als sein Freund Kahler, dem er leider so rasch hat folgen müssen. Er blieb ein Durchreisender, der Sehenswürdigkeiten und Andenken einheimst.

Wie viele solcher Durchreisender sahen die Spiegelwände des kleinen Cafés! Es wurde einmal versucht eine Liste zusammenzustellen, und man kam in die Hunderte. Auch waren da einige Nebentische, zu denen man Beziehungen unterhielt. Da sass der geschickte Bildnismaler Spiro, der in der Société nationale ausstellte, mit seinem Schwager Klossowsky, der blass und spitzbärtig und sehr reserviert gewöhnlich hinter einem grossen Zeitungsblatt steckte und seinerseits keinen Wert auf Annäherungen aus dem grösseren Kreis legte. Die Malerei des klugen Daumier-Biographen war auf romantische Delacroix-Sehnsüchte eingestellt, auch Bonnard und Roussel findet man wieder in seinem feinen geschmackvollen Eklektizismus.

In einem Winkel fristeten auf einer Balustrade ein paar grüne Blattpflanzen ihr Leben, jenseits von welchen eine Stufe höher der Billardraum war, wo sich Amerikaner allabendlich geräuschvoll versammelten. Unter dem magern Arrangement stand eine Wachstuchbank, auf der gewöhnlich der aus dem „Simplizissimus" bekannte Henry Bing sass, ein schöner, sehr kräftiger und doch Nacht-Café-blasser Junge. Auch seine Frau, noch blasser und nicht ohne Stil, fand sich dort mit ihren Freundinnen ein.

Seltene Gäste waren die Bremer Tewes und Matthes, die am Montmartre wohnten. Beiden war aber in dem legendenreichen Viertel von Moulin-rouge das etwas reservierte, kühl-gesellschaftliche Gehaben nicht abhanden gekommen, das den Hanseaten charakterisiert (und das man je nach der Persönlichkeit, die dahintersteckt, bald als Qualität, bald als Verarmung empfinden mag). Matthes zeichnete und lithographierte illustrative Blätter von guter Haltung, und Tewes war zu einer recht bemerkenswerten malerischen Form gelangt, die etwa von van Gogh ausgeht, aber keine dem Künstler wesensfremde Wildheit zu affektieren sucht. Er hat sich mit einer Spanierin verheiratet und ist seit Kriegsausbruch in dem Vaterlande seiner Frau. Deshalb hat man auch seither nichts mehr von seinen Bildern gesehn.

Digitized by Google

GEORG KARS, MÄDCHENBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS GOLTZ, MÜNCHEN

Zu Tewes und Matthes gehörte lange Zeit als dritter Otto von Wätjen. Er war im Royal, im Rat mort, bei Palmyre und was zwischen der Place Blanche und Pigalle sonst noch an ähnlichen reizenden Höhlen liegt, bekannt als Mr. Otto, denn das übrige seines Namens war der französischen Zunge unerreichbar. Für das stille und vergleichsweise bürgerliche Montparnasse hatte er nur ein Achselzucken und oft beschimpfte er die Leute vom Dôme — nicht so ganz mit Unrecht — dass sie eigentlich gar nicht in Paris lebten. In den letzten Jahren vorm Krieg aber änderte er seine Ansichten, und Montparnasse hatte diese Seele dem Quartier Montmartre abgerungen: Wätjen wurde Stammgast in Dôme. Als Maler schloss er sich ein wenig Pascin an, aber ohne das aufzugeben, was während der langen Pariser Lehrzeit in ihm persönlicher Besitz geworden war. Er hat Bildnisse, Akte und Landschaften von schöner Einfachheit und Übersichtlichkeit gemalt. Sein Streben galt nie der Modernität als solcher — er wie auch Tewes haben hingebend im Louvre Delacroix kopiert — und die Verehrung für Renoir

Digitized by Google

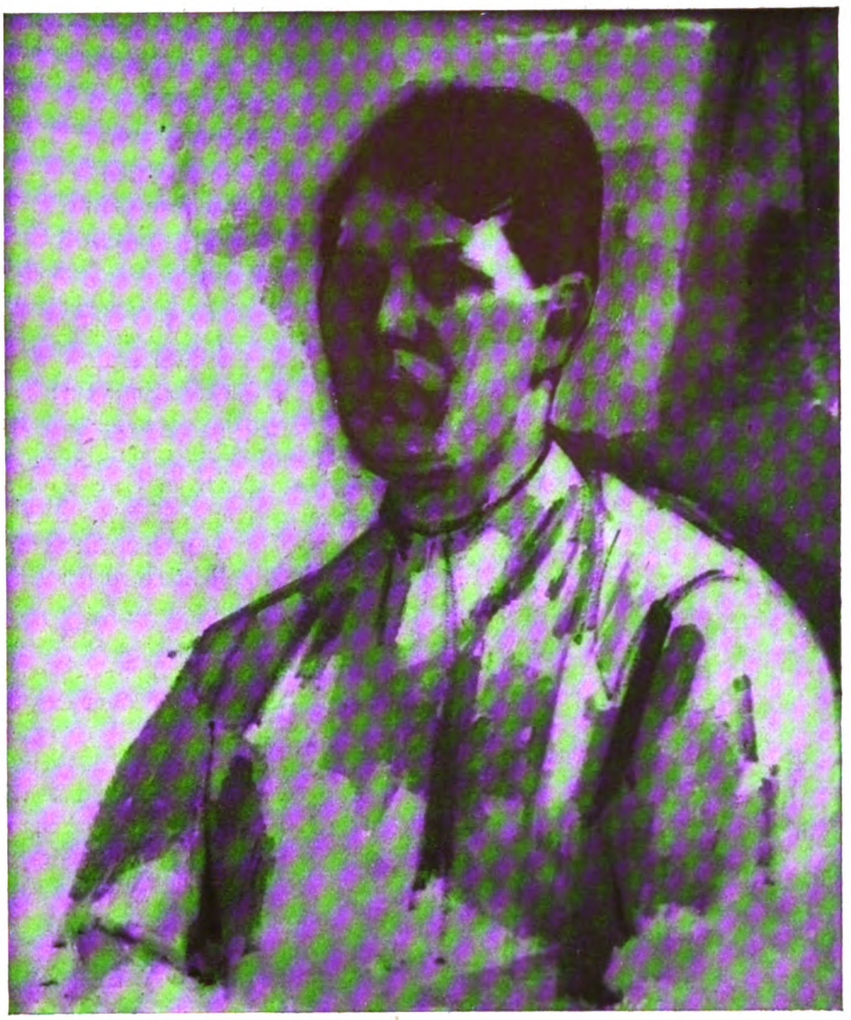
OTTO RICHARD LANGER, FRAUENBILDNIS

wirft hier und da einen Wärmeschimmer auf seine etwas kühlen Bilder. Von seiner Weiterentwicklung wissen wir ebenfalls nichts, denn auch er weilt seit 1914 mit seiner Gattin, der bekannten Marie Laurencin, in Spanien.

Noch einer, der während seines Aufenthaltes im Dôme-Zirkel zu einer Änderung, Erweiterung und persönlicheren Formulierung seiner Fähigkeiten kam, war der sein Gebiet vorsichtig begrenzende Zeichner John Jack Vrieslander. Er hatte es insofern schwer, als er schon jung einen gewissen Erfolg mit einer starren, genau festgelegten Note in München gehabt hatte. „Er habe eine grosse Zukunft hinter sich", sagten Boshafte. In jener Zeit, als man plötzlich sehr viel sogenannten Buchschmuck brauchte, hatte er Schwarz-Weissblätter gezeichnet in einem Stil, über dessen Bezeichnung als Beardsleystil er später immer sehr böse wurde. In Paris wurde das Enge, Plakathafte seiner Manier aufgelockert, seine Landschafts-Ausschnitte bekommen etwas Atmosphärisches ohne die ornamentalen Reize ganz zu verlieren, etwas, das an Seurat gemahnt, und zwar nicht nur durch die mühsame Punktiertechnik.

Was war das Café du Dôme eigentlich? Es war kein Verein, es war auch kein Stammtisch, kein Konventikel, es war eben etwas Lebendiges, stetem Wechsel Unterworfenes. Und so wuchs bald hier, bald dort etwas, das oft eine Zeitlang das ganze Bild veränderte. Der treffliche Schwabe Tröndle mit seinen schönen Geschichten und seiner riesigen Produktion, von der man nie etwas zu sehen bekam, der ernsthafte, gleichfalls seine Werke nicht zeigende Hans Hoffmann, der geschickte, sich rasch verfeinernde Eugen Hamm, ein ehemaliger Corinthschüler, der Hamburger Hermann Bruck und noch viele andere mögen verzeihen, wenn ihrer nicht ausführlicher gedacht wird. Dann die Ausländer: Schelfhout mit der roten Mähne — mon vieux soleil couchant redete ihn ein Franzose an — hat lange, hauptsächlich als es ihm schlecht ging, fast allabendlich hier das Deutsche geradebrecht, welches er in ähnlichem Maasse beherrschte wie Französisch und — Holländisch. Sein magerer, an primitive Flamen erinnernder Kopf mit der koloristischen Haargloriole erglänzte auf Leinwänden der verschiedensten Richtungen. (Es war im Kreise häufig geübte Sitte, sich gegenseitig Modell zu sitzen, wenn die Tasche leer war.) Seine eigene Malerei befand sich damals in der Entwickelung. Im Gegensatz zu der oft schmerzhaft-hellen Skala der Gleichzeitigen hatte seine Farbe immer eine gewisse warme Fülle. Dann wurde er in dem merkwürdigen Jahre 1910, als es über so viele kam, Kubist und Freund des (damals im Quartier) sehr berühmten Le Fauconnier, und nun kannte er die vom Dôme nicht mehr. Er soll jetzt in seinem Vaterlande, in welchem er früher fast niemals gewesen ist, eine Rolle spielen und auch Le Fauconnier befindet sich dort. Von den Skandinaviern, die eigentlich, wie auch die Polen, im Café Versailles sassen, war es der Maler Karsten, ein Freund Edvard Munchs, den alle, die einmal mit ihm zusammen

Digitized by Google



OTTO RICHARD LANGER, MÄNNERBILDNIS

waren, nie vergessen werden: so ein grosser norwegischer Junge mit dem Charme der Kindlichkeit und gleichzeitig einer hellen literarischen Bewusstheit, kraft welcher er den Reiz seiner auf stets schwankender finanzieller Grundlage gelebten alkohol-getränkten Abenteurerreien genoss und darzustellen wusste. Dann waren eine Zeitlang ein paar hübsche Schwedenjünglinge die grosse Mode und auch der alte mit der Ehrenlegionsrosette geschmückte Diriks nahm seine unterschiedlichen geistigen Getränke oft in unserm Kreise ein. Neben ihm, der weissbärtig und blauäugig war, sass häufig der schmächtige schwarz und gelbe Paul Fort, der prince des poètes mit langen Haarsträhnen und einem geränderten Kneifer. Er wies in die Welt der jüngeren französischen Litteratur hinüber, die sich seit langen Jahren am Dienstag im Café des Lilas versammelte, an dem grossen Platz, wo Montparnasse mit dem Ende des Studentenboulevards St. Michel und der herrlichen Doppel-Allée zusammentrifft, die in den Luxembourg-Garten führt, und allerlei Fäden liefen zwischen diesem cénacle und dem Dôme hin und her. So zeigte sich an beiden Orten der Dichter und Kunstschriftsteller Apollinaire — Henri-Rousseau hat ihn gemalt mit einer Muse — hinter welchem olympischen Pseudonym ein feinfühliger scharfsinnig-geschmeidiger Ostjude stand. Er spielte dort in der Kunstbewegung seit Picasso eine ähnliche Rolle, wie etwa Theodor Däubler in Berlin. Denn es war eine Verschiebung der Aktualitäten eingetreten: nicht mehr Matisse und sein Atelier — das der Meister

Digitized by Google

E. DE FIORI, JÜNGLING
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

ermüdet durch die Massenhaftigkeit internationaler Adepten aufgelöst hatte — standen im Mittelpunkt leidenschaftliche Meinungskämpfe, sondern Picasso und der Kubismus, Dérain, Henri-Rousseau füllten die Künstlerherzen und -hirne mit neuen Fragen; nicht mehr von Harmonie — contrasté — dégradation — caractère du modèle — mouvement wurde geredet, sondern von Dynamik und vom Absoluten. Der aus München gekommene Deutsch-Italiener Ernesto de Fiori — eine elegante, etwas sorgenvolle Figur — war so ein Zeichen der Zeit im Dôme. Mit einem schmerzlich nach oben blickenden Jüngling hatte er 1912 in der Kölner Sonderbund-Ausstellung einen grossen Erfolg. Er nutzte diesen aber nicht in der Weise aus, dass er diese Figur schematisch variierte, sondern trieb seine folgenden Arbeiten viel weiter in der Mathematisierung der Formen. Man kann wohl von ihm sagen, dass sein plastisches Gefühl und sein intelligent genährter Geschmack sich die Wage halten.

Die Ahnung von dem Gesetzmässigen im Kunstwerk, und die Einsicht, wie unendlich schwer es auch für einen Menschen von Talent ist, nur eine kleine Vollendung hervorzubringen — das ist vielleicht das einzig Gemeinsame aller dieser deutschen Künstler vom Café du Dôme; diese Bewusstheit nämlich, dass sich bleibende Qualität, pathetisch: Ewigkeitswert genannt, nicht abtrotzen lässt durch freches Türmen von Gewaltsamkeiten, hinter denen nicht ein analoges Temperament steckt. Ist eine „schöpferische Begabung" unter ihnen? Wir wollen es nicht entscheiden, aber bei der Betrachtung gegenwärtiger Kunstbewertungen daran denken, dass man, als etwa Trübner seine Frühwerke malte, das Epitheton „schöpferisch" ohne Zweifel Lenbach oder Makart zuerteilt haben würde.

*

Nicht nur im Innern des kleinen Cafés brachten die Jahre Veränderung. Auch im Quartier Montparnasse verschwanden die altersgebräunten Baracken, der Durchbruch des Boulevards Raspail wurde vollendet, quer durch manchen schönen alten Garten, so dass die Rückseiten edler Privathäuser aus dem 18. Jahrhundert plötzlich in der Fluchtlinie dieser uns vergleichsweise berlinisch anmutenden Strasse mit den neuen zentralbeheizten, liftgesegneten Sandsteinhäusern lagen. Und als Ergänzung der wenigen Omnibuslinien, welche die Verbindung mit dem Stadtzentrum besorgt hatten, zeigte sich eines Tages auf dem andern Trottoir, gegenüber vom Dôme, eine Treppe in die Erde hinein: eine Untergrundbahnstation. Direkt aber bei dieser Treppe, noch etliche Schritte näher als der Dôme, lag eine kleine gewöhnliche Bar, an der sich morgens zwischen Arbeitern und hutlosen Wäscher- oder Modellmädchen die ins Atelier

Digitized by Google

eilenden Künstler um die Zinkplatte drängten, ihren Malkasten auf den Boden stellten und den heissen 10 centimes-Kaffee tranken, wozu sie sich Hörnchen aus einem grossen Korbe nahmen. Ein neuer Besitzer vergrösserte das Lokal, der billigere Kaffee und jene unerklärliche Laune des Geschicks füllte den Raum und die Terrasse — die auf dem Boule-

E. DE FIORI, KAUERNDE
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

vard stehenden Tische und Stühle — der „Rotonde" mit einer unglaublich bunten und zahlreichen Menge, gegen die der Anblick der Dôme-Gäste geradezu bürgerlich wirkte. Traurig stand am andern Ufer der Dôme-Wirt, bar aller Attraktionen, denn entschlossene Leute wie Levy nahmen einfach die deutsche Zeitung mit hinüber in die Rotonde. Hier war etwas irgendwie Radikaleres, Moderneres in der Luft, künstlerisch und sozial. Das Russland der Archipenko und Chagall war stark vertreten; eins der Zentren bildete der Kreis von Maria Wassiliewa, einer ganz kleinen aber enorm entschlossenen und lebensfähigen Person, die einst mit kurzgeschorenen Haaren in München revolutionäre Flugschriften verteilt hatte, dann völlig mittellos nach Paris gekommen und in die Matisse-Schule eingetreten war, wo sie den Meister mit energischen Fragen durchbohrte, — ihn am Rockknopf festhaltend — und nun hatte sie schon das dritte „freie Atelier" aufgemacht. Kubismus und Extremismus — Maximalismus jeder Art sprengten die Wände des primitiven Glaskastens, wo vom Zigeuner bis zum Indianerhäuptling im Kriegsschmuck alles

Digitized by Google

an exotischen Völkerschaften Auftreibbare Modell stand, wo zum Abendakt Musik gemacht und getanzt wurde. In einer Ecke, von der Brandung der Schülerschar nicht immer unberührt, stand hinter einer Gardine Wassiliewas Bett. Sie war Kommunistin und gab Geld ab, wenn sie etwas hatte, richtete gemeinsame Reisen nach Spanien ein, moderne Ausstellungen in Russland, wollte ein Restaurant und eine Lesehalle gründen und war in fortwährender Bewegung. Um sie herum war es wie ein Dostojewskyhafter Zirkus von Schicksalen, Begegnungen und Luftsprüngen in den Äther der Kunst. Das ganze Personal nun dieser Pantomimen, sowie allerlei Statisten, Zuschauer und andere Trupps der internationalen Bohème drängte sich in und vor dem Café, trank, spielte, rauchte fürchterlich, liebte, medisierte und deklamierte in allen Sprachen und Gefühlsgangarten, amüsierte sich kindlich über kleine Chinesenknaben, die etwas verkauften oder hörte auf den schrecklichen blassen Mann, der die Flöte mit der Nase blies.

Es war etwas Schönes darin, Freiheit, nach Freiheit roch es und nach Zügellosigkeit, nach Grenzenlosigkeit, die man sich mitten in dem uralten Ententeich Europa mit seiner tausendjährigen Kulturschlammschicht dicht unter dem Spiegel kaum vorstellen kann.

Aber dann kam an einem heissen Julitag der Aufbruch. Angst und Bewegung. Gedränge vor den Konsulaten, gedrückte Stille auf sommerlichen Boulevards. Die Hände werden hastig zum Abschied gepresst, die Kellner vergessen die Höflichkeit, denn in wenigen Stunden werden sie die Mobilmachungsorder erhalten. Viele aber können es sich nicht denken, dass es aus sein soll mit diesem Stück Welt, wo es keine Unterschiede der Nation, keine Politik, kein Vaterland gegeben hat, diesem unersetzlichen Stück Heimat der heimatlosen Europäer, und zögern noch. Dann schwillt ein Pöbelhaufe heran und Steine zerschmettern die Spiegelscheibe des Lokals, von dem einige wissen, dass es die Boches beherbergt hat.

Und es ist aus, und es wird nicht wieder werden. Und das ist schade und traurig.

E. DE FIORI, AKT
MIT ERLAUBNIS DER HOFKUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT, BERLIN

Digitized by Google

FERDINAND HODLER †

VON

KARL SCHEFFLER

Am 20. Mai ist Ferdinand Hodler in Genf gestorben. Im Alter von fünfundsechzig Jahren. Im Schweizerland verehrt wie ein Nationalheros, in Deutschland unbestritten fast anerkannt als der Führer eines neuen Stilwillens, und in den andern europäischen Ländern auch von denen geachtet, die zu seiner Kunst ein unmittelbares Verhältnis nicht haben gewinnen können.

Wenn nicht alles täuscht, hat Ferdinand Hodler den Höhepunkt seines Ruhmes aber schon bei Lebzeiten erreicht. Den Höhepunkt eines Ruhmes, der sich verhältnismässig schnell, ja gewaltsam im Kunstgetümmel der Zeit Bahn gebrochen hat und an den grosse Hoffnungen geknüpft worden sind. Hodler trat in einem Augenblick auf, wo weitere Kreise der impressionistischen Kunst überdrüssig zu werden und laut von „Stil" zu sprechen begannen. Das ist ein Wort, dem der Deutsche, dem der Germane im weiteren Sinne sogar, niemals widersteht. Hodlers Stilkunst wurde, nach dem obligaten, diesmal aber ziemlich kurzen Entsetzen, mit einem Ruf begrüsst, aus dem man eine gewisse Erlösung heraushören konnte. Kluge und wohlmeinende Leute atmeten sichtbar auf. Es tauchte die Argumentation zuerst auf, dieser neue Stil wäre berufen den Impressionismus zu „überwinden", er habe den Impressionismus vollständig verarbeitet und sei, siegreich idealisierend, darüber hinausgegangen. Mit überraschender Schnelligkeit hat die Kunst Hodlers dann Schule gemacht. Zunächst in der Schweiz, wo sich die jungen Maler dem Einflusse des gewaltsamen Stilisten ebensowenig entziehen können, wie in Deutschland die jungen Musiker dem Einfluss Richard Wagners auszuweichen vermochten. Dann aber sind auch in allen europäischen Ländern fast verwandte Stilbestrebungen zutage getreten.

Man kann den Geist dieser neuen Stilkunst ein modernes Nazarenertum nennen. Das soll heissen, dass es sich um eine neue Begriffs- und Gedankenkunst handelt, in die sich die moderne Menschheit hineinflüchtet, weil sie die Geistesfreiheit, die der Verkehr mit dem Impressionismus fordert, nicht länger als einige Jahrzehnte hat ertragen können. Die europäische Menschheit will wieder sichtbare Zäune und Schranken im Geistigen, sie will das Kunstgesetz nicht nur genialisch ahnen, sondern will es begrifflich kennen und mathematisch verstehen, sie kann es dauernd nicht ertragen, das gross Kosmische aus jedem Winkel der Natur hervorleuchten zu sehen, das Göttliche in jeder Werktagsminute zn fühlen und sich überall, beständig umflossen zu fühlen von den ewigen Geheimnissen, die tief im Gemeinen wohnen und wurzeln; sie braucht eine neue Systematik, eine neue Symbolik, ein neues Begriffsleben, das die Stunde, den Tag entlastet und aus dem heraus neue Konventionen der Kunst gebildet werden können, sie will an Stelle des Fliessenden wieder ein Festes, ja ein Starres setzen; etwas, das sich beweisen, erklären und begreifen lässt. Aus dieser Stimmung heraus ist Hodlers Erfolg zu verstehen. Sein Nazarenertum hat natürlich beim ersten Blick ein ganz anderes Gesicht als die Kunst der Nazarener im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts; es ist viel urwüchsiger, gesünder, sinnlicher und starkknochiger. Im Kern aber ist hier und dort etwas Verwandtes. In dem Karton- und Freskotemperament des kühnen Schweizers ist das Nazarenertum, wenn man will, impressionistisch geworden, das heisst, es hat Züge der herrschenden Malerei, der neuen künstlerischen Weltanschauung angenommen; der Geist aber ist der alte unsterbliche germanische Naza-energeist.

Weniger allgemein kann man auch sagen: Hodlers Stilkunst ist ein schweizerischer Präraffaelitismus. Man beachte, dass sowohl die Präraffaeliten in England vor fünfzig Jahren wie auch die Nazarener vor hundert Jahren als Revolutionäre auftraten, während sie eine Reaktion wollten. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich, weil es sich hier und dort um eine Kunst handelt, in der Gedanken und Begriffe das Primäre sind, nicht die Formen. Die Formen wurden vielmehr mit persönlich gefärbter Programmatik, eklektizistisch den alten Meistern und zugleich auch der Natur entnommen, und sie empfingen ihre originelle oder doch zuerst sehr originell erscheinende Prägung im wesentlichen von der Idee. Zugespitzte Begriffe, Gedanken, die sich absichtsvoll verdichtet haben, wirken stets errregend. Sie wirken neu, sie sind es auch wohl oft; dabei braucht aber das rein Künstlerische, dessen sie sich bedienen, keineswegs neu zu sein. Die Form wird von der Sensation der Idee gewissermassen mitgerissen, sie nimmt einen Zug von Grösse und Neuheit an, der zuerst verwirrt und unterjocht, in dem Maasse aber, wie einem die Ideen vertraut werden, und wie man den Formen kritisch gegenübertritt, verlieren sie an Kraft und Unmittelbarkeit. So war es bei Böcklin, Segantini, Thoma und Klinger, bei Cornelius und Overbeck, bei Puvis de Chavannes und den englischen Präraffaeliten. Und ähnlich ist es nun auch mit Hodler. Auch seine Kunst wirkt sensationeller, im Ganzen und in den einzelnen Werken, als die Form es beim genauen Hinsehen rechtfertigt. Wenn man Hodlers Bilder mit denen von Burne-Jones etwa

Digitized by Google

vergleicht, und sie dann schweizerisch präraffaelitisch nennt, so muss man allerdings laut das Wort schweizerisch betonen. Denn der Unterschied im Nationalen spricht in diesem Fall sehr stark mit. Die Volksempfindung in England hat die Präraffaeliten zu einer gewissen Glätte und Süsslichkeit, zu schwächlicher Anmut, zu einer frauenhaften Gotik und zu vielen leeren Kunstgewerblichkeiten verführt; der Schweizer ist demgegenüber malerisch und zeichnerisch viel kräftiger, viel sinnlicher und elementarer. Ein starkes bäuerisches Element ist in seiner Stilkunst. Die Engländer sind Detaillisten und bleiben stets flächenhafte Zeichner; Hodler ist ein Totalist und voller Malerinstinkte. Aber bei allen Unterschieden, bei allen Vorzügen Hodlers besteht im Grundzug doch die Verwandtschaft.

Die Schweiz hat alle Ursache, auf diesen Künstler stolz zu sein; denn er war eine Persönlichkeit von selten starkem Wuchs, ein Talent, in dessen Wesen nichts Unklares war, das ganz deutliche Absichten hatte und sie immer deutlich aussprach. Hodler war ein Künstler, der fest auf dem Boden seines Volkstums stand und der doch auch Instinkte einer ganzen Zeit künstlerisch zu verkörpern gewusst hat. Unter den heute schaffenden Begabungen war er eine der entschiedensten; er wirkte richtunggebend, wie es nur ein Künstler kann, in dem Talent und Menschentum vollständig eines geworden sind. Noch mehr: er für seine Person hatte die schöne Naivität, der, wie ohne Anstrengung, neue Formen gelingen. Nur stand diese kernige Naivität im Dienste einer Kunstidee, die ihrem ganzen Wesen nach nicht naiv sein kann. Das sind die beiden Seiten der Kunst Hodlers.

In einer merkwürdigen Weise gehen in seiner Kunst Natürlichkeit und Künstlichkeit, Systematik und Anschauungskraft durcheinander. Ebenso seltsam stehen in seiner Kunst nebeneinander eine gewisse Brutalität und ein zartes Artistentum. Man erkennt in Einzelheiten viel präraffaelitisch Zartes. Es ist in den gotisierenden Falten der Gewänder und im ornamentalen Strich mancher Zeichnung. Einige Details weisen sogar ein wenig zu dem süsslichen Wiener Klimt hinüber. Man spürt eine gewisse Koketterie im Handschriftlichen, eine Neigung die Starrheit der Kartonformen arabeskenhaft zu kräuseln und mit der Linie zu spielen, man spürt eine Vorliebe für das preziös Gekünstelte. In diesem Punkte berührt sich Hodler mit vielen seiner malenden Landsleute, die auch dem ersten Blick fast rauh erscheinen, die im Grunde ihres Wesens aber mehr fein als stark sind, deren Kunst immer ein wenig aussieht, als wälze sie das Problem: wie werde ich energisch? und die mehr aus Not denn aus Reichtum Stilisten sind. Amiet und Welti, Buri, Huber und alle die andern schliessen sich in derselben Stilidee zusammen. Diese Stilidee ist ihr Schicksal, sie können ihr scheinbar nicht entfliehen. Sie benutzen, höchst bezeichnender Weise, gewisse Darstellungsformen des Neo-Impressionismus. Sie malen wie Divisionisten, in einer naturfernen, bunten und doch farblosen Manier, weil sie alle im Grunde Kartonkünstler sind, weil sie programmatisch — Hodler an ihrer Spitze — etwas Heroisches darstellen wollen und, da die Zeiten diesem Wollen praktische Widerstände entgegensetzt, in eine neue Art von kalter Romantik geraten. Diese Geistesstimmung ist es auch, was Hodler und die Seinen mit Böcklin verbindet. Böcklin malte ganz anders und auch etwas anderes. Er stilisierte seine märchenhaften, symbolistisch poetischen Einfalle mit Hilfe der Antike, mit Hilfe Tizians und Raffaels, er war, man möchte sagen, ein Nachraffaelit. Und er war daneben ein genau ausführender, illusionistisch malender Naturalist. Bei Künstlern, in deren Werken die Form aus zweiter Hand ist, die von der Idee ausgehen und die Kunstmittel der Zeit und der Vergangenheit benutzen, wie ihr Programm es will, sind die äusseren „Stil"unterschiede immer sehr gross. Trotzdem sind Böcklin und Hodler einander verwandt, sie begegnen sich eng in ihrer Nationalität. Böcklin war reicher und menschlich voller als Natur, Hodler ist strenger und einsichtsvoller als formender Künstler; beide bewegen ihre Zeit durch eine stilisierende Programmkunst. Auch Segantini gehört in diesen Kreis, er, der zum Teil von Millet, zum Teil von dem Engländer Watts und auch vom Naturalismus herkam und der sich eine eigene Technik schuf. Und man mag schliesslich an Puvis de Chavannes denken, an dessen Darstellungsstil gewisse Frühwerke Hodlers — zum Beispiel der „Dialogue intime" — so unmittelbar denken lassen. Auch die blassen, kultivierten, klassizistischen Wandmalereien dieses edlen Franzosen gehören, wie die Werke Hodlers, jener modernen Gattung an, die man Kulturkunst nennen könnte. Vor allen Werken dieser Kunst kann man dasselbe anmerken, so verschieden sie auch im Grad, im Wert, in der Fähigkeit der Realisierung sind: Kultur lässt sich nicht wollen, nicht absichtsvoll machen; sie wächst entweder von selbst, als die Summe vieler, unberechenbarer und unleitbarer Kräfte, oder sie wächst überhaupt nicht. Das Verdikt, ganz allgemein gesprochen, lautet also: höchst edel, aber nicht im Ganzen, nur in Teilen organisch. Dieser Ausspruch gilt ebenfalls von der Kunst Hodlers, so sehr auch zu betonen ist, dass er unter den germanischen Abstraktionisten eine der ursprünglichsten Persönlichkeiten, einer der reinsten Künstler und eines der grössten Talente war. So sehr er als Künstler ein bergartiger Mensch war.

Diese Worte mögen für heute genügen. In einem der nächsten Hefte wird noch einmal von einem Verehrer Hodlers der Versuch unternommen werden, die Summe dieses merkwürdigen Lebens zu ziehen. Aber auch das wird dann nicht das letzte Wort sein. Auf lange Zeit hinaus wird diese Gestalt noch durch unser Kunstleben gehen und immer aufs neue zu Auseinandersetzungen auffordern.

Digitized by Google

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der *Buch-Kunst-Ausstellung* am Kurfürstendamm zeigte Erna Frank Radierungen, Lithographien und Pastelle aus den letzten Jahren. Ihre geistreiche Virtuosität ist noch sicherer geworden. Die Künstlerin sitzt mit einer verteufelten Gescheitheit vor der Natur und versteht es erstaunlich gut, die Ausdrucksweisen einiger bekannter Maler und Zeichner angesichts der Erscheinung so zu verarbeiten, dass das Ergebnis den Reiz des Handschriftlichen hat. Sie beweist mit dieser kleinen Sammlung wieder, dass sie zu jenen wenigen ernst zu nehmenden deutschen Zeichnerinnen gehört, deren Namen sich an den Fingern herzählen lassen.

✲

Man hat in den letzten Jahren viel davon gesprochen, ein Künstler, der den grossen Stil wolle, müsse „das Wesentliche" herausarbeiten und alles „Unwesentliche" unterdrücken. Das haben sich die von einem edlen Ehrgeiz Getriebenen gesagt sein lassen. Die ganze Künstlerschaft ist erfüllt vom Suchen nach dem „Wesentlichen". Was geschieht nun aber, wenn mit Fanatismus das „Wesentliche" gesucht wird, wenn seinetwegen alles andere, was irgend gefallen oder ansprechen könnte, unterdrückt wird und wenn es sich dann herausstellt, dass der Rest am Ende gar nicht ein Wesentliches ist? Unwesentliches, behandelt als sei es wesentlich, zufällige Dinge, geformt als seien es wichtige Stilelemente: das ist das Schicksal manches jüngeren Künstlers. Es ist — so schwer es einem auszusprechen wird — auch das Schicksal des bejahrten Christian Rohlfs, der im Alter noch wie ein Junger fühlt und von dem jetzt viele Bilder, Aquarelle und Schnitte im *Graphischen Kabinett J. B. Neumann* ausgestellt waren. Durch die Gesamtheit seiner Arbeiten geht ein feines, zuweilen zur Kraft anschwellendes Klingen, man sieht Gebilde einer nicht gewöhnlichen Begabung für das Ornamentalische der Erscheinung. Da sich Rohlfs dabei aber nicht beruhigt und viel mehr geben will, entsteht ein Missverhältnis, über das der Betrachter nicht hinweg kommt. Über das selbst der Verfasser des Katalogvorworts, ein grosser Bewunderer, nicht hinweggekommen ist, weil in seinen Anmerkungen nicht ein einziges wirklich substanzielles Wort enthalten ist. Rohlfs ist ein Mensch, der wesentlicher sein will als er ist, in einem Kreise lebend, wo alle eigentlich sich wesentlicher gebärden als sie von Natur sind. Das ist Stoff zu einer Tragödie oder zu einer Groteske — wie einem eben der Sinn steht. Während ich diese harte Anmerkung niederschreibe — niederschreiben muss, weil in der Presse wieder einmal urteilslose Wortführer die Bedeutung des Künstlers übersteigern, — wünsche ich fast, soweit man so etwas gegen sich selbst wünschen kann, unrecht zu haben und von der Zeit korrigiert zu werden. Denn es handelt sich um einen verehrungswürdigen Menschen. Ich fürchte aber — ich behalte recht.

✲

In den Räumen der *Berliner Sezession* ist eine Ausstellung „Berliner Bildnisse 1848 — 1918" eröffnet worden. Im Vorwort des Katalogs heisst es, dass nicht immer die besten Bilder der Künstler zu bekommen waren, dass mancher wichtige Künstler die Beteiligung abgelehnt hat*, dass das Gewünschte oft nicht herbeizuschaffen war und zufällig verfügbares Material benutzt werden musste. Das alles ist richtig. Nur die Schlussfolgerung daraus ist falsch. Wenn die Schwierigkeiten so gross waren, so hätte man, anstatt sich damit zu entschuldigen, den Plan der Ausstellung fallen lassen sollen. Es lag ja kein zwingender Grund vor, diese Ausstellung jetzt zu machen. Dazu gehören jahrelange Vorbereitungen. Neue Aufschlüsse giebt die Ausstellung, wie sie jetzt geworden ist, nicht; und das schon Bekannte ist auch nicht in einer neuen Art anschaulich zusammengefasst worden. Ein paar reizende ältere Arbeiten sind zu sehen. Im übrigen könnte man nur aus dem, was nicht da ist, eine vorbildliche Ausstellung „Berliner Bildnisse 1848 — 1918" machen. Aber diese Möglichkeit ist ja nun auch verpfuscht. Schade!

✲

Fritz Gurlitt eröffnete am ersten Juni neue Ausstellungsräume mit einer Kollektivausstellung von Bildern Max Pechsteins Wir gehen darauf nicht näher ein, weil von Pechsteins Kunst hier kürzlich ausführlich gesprochen worden ist. Über die programmatisch wirkende Ausstattung der neuen Räume wird bei nächster Gelegenheit das Nötige mitgeteilt werden, da es heute an Raum fehlt. K. Sch.

* Liebermann und Slevogt haben öffentlich Einspruch erhoben, weil Bilder von ihnen ohne ihre Erlaubnis ausgestellt worden sind.

Digitized by Google

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung der Sammlung Stumpf. 7. Mai 1918 (Lepke).

Die hundert meist recht mittelmässigen holländischen Bilder der Sammlung Stumpf brachten rund eine Million, das heisst nur die Hälfte des Taxwertes, trotzdem Bode ein Vorwort für den Katalog geschrieben und trotzdem die Meisternamen ziemlich kritiklos vom Besitzer übernommen worden waren. Das Frühwerk des van Dyck brachte 74000 Mark, eine schöne Kanallandschaft von van Gojen 41000 Mark. Der sehr gute Emanuel de Witte wurde auf 48000 Mark gesteigert, trotzdem doch das Bild dem Kaiser-Friedrich-Museum vom Besitzer geschenkt wird. Ob durch solches platonisches Hinaufsteigern eines unverkäuflichen Bildes die Verhältnisse auf dem Auktionsmarkte besser werden, steht sehr dahin.

✻

Versteigerung moderner Graphik und Handzeichnungen bei Paul Graupe. Berlin, 23. Mai 1918.*

Die Preise für gute moderne Zeichnungen und graphische Arbeiten bleiben dauernd hoch, und wenn man das Ergebnis dieser Auktion überdenkt, kann man feststellen, dass, von kleinen Abirrungen abgesehen, die künstlerische Schätzung sich mit der Bewertung durch den Markt deckt. Gute Dinge waren teuer, sehr gute sehr teuer, und mässige sehr billig. Gespannt war man auf die Preise für Beardsley-Zeichnungen, weil dergleichen in grösserer Zahl lange nicht zum Verkauf gekommen war. Sie scheinen recht hoch zu sein. Am teuersten wurde wieder Anders Zorn bezahlt, verhältnismässig sehr teuer auch Greiner. Die wenigen Blätter von Menzel, Leibl und Liebermann genügten nicht, eine ernsthafte Bewertung erkennen zu lassen. Wir geben einige der bemerkenswertesten Preise, natürlich nur summarisch:

Wilhelm Busch, Zeichnungen, in Bleistift oder Tusche kosteten durchschnittlich 100 Mark das Stück. Das Hauptblatt, „Bacchus auf dem Esel", in zweifarbiger Tusche kostete 300 Mark. Lovis Corinth, Probedruck der frühen Radierung des „heiligen Antonius": 1000 Mark. August Gaul, Signierte Drucke der Tierradierungen (Einzelblätter) schwankten zwischen 60 und 190 Mark. Am teuersten waren die „Adler" und „laufenden Strausse", die jeder mit 190 Mark zugeschlagen wurden. Otto Greiner, „Dante und Virgil", Originalstich: 830 Mark. — „Ganymed", do.: 1200 Mark. — „Hexenschule", do.: 880 Mark. — „Gäa", do.: 800 Mark. — „Die Kunstkenner", Lithographie: 850 Mark. — „Selbstbildnis 1913", Lithographie: 700 Mark. — „Max Klinger 1914", Lithographie: 750 Mark. — Hodler, Die Lithographien des „Holzfällers", des „Langhans" und der „Heiligen Stunde" standen zwischen 240 und 300 Mark. Jozef Israels, „Mädchen auf Spaten": 400 Mark. — „Kranker Fischer im Bett": 300 Mark. — „Kinder beim Kartoffelschälen": 400 Mark. — „Kinder der See": 810 Mark. — L. Graf Kalckreuth, „Selbstbildnis im Atelier": 200 Mark. — „Gattin des Künstlers": 350 Mark. — „Alte vor dem Hause": 380 Mark. — „Höckricht" (gross): 230 Mark. — „Alte Frau vor dem Haus": 270 Mark. — „Frau mit Kuh": 300 Mark. — Max Klinger: „Rettungen ovidischer Opfer", erste Ausgabe: 6000 Mark. — „Eva und Zukunft", erste Ausgabe: 3700 Mark. — „Dramen", vierte Ausgabe: 2000 Mark. — „Brahms Phantasie", zweite Ausgabe: 6000 Mark. — „Vom Tode, II. Teil", zweite Ausgabe: 4700 Mark. — „Krieg", Probedruck des zweiten Zustandes: 400 Mark. — „Sehnsucht", Probedruck des zweiten Zustandes: 1500 Mark. — Das Reproduktionswerk der zwanzig Zeichnungen, mit einer Originalradierung: 1550 Mark. — Leibl, „Alte Bäuerin mit Krückstock": 420 Mark. — „Mutter des Künstlers": 510 Mark. — Liebermann, „Weg im Park", Zeichnung: 720 Mark. — „Theodor Fontane", Lithographie: 225 Mark. „Strickendes Mädchen mit Schafherde": 200 Mark. — Edward Munch, die billigen Blätter brachten etwa 300 Mark durchschnittlich, teurer waren, „Das Mädchen und der Tod", Radierung: 690 Mark — „Selbstbildnis", Lithographie: 1250 Mark. — „Madonna" (grosse Platte), Lithographie: 1450 Mark. — „Vampyr", Lithographie und Holzschnitt: 620 Mark. — „Die beiden Mädchen und das Gerippe", Radierung: 920 Mark — „Italienerin", Radierung: 530 Mark. — „Geigenkonzert", Lithographie: 630 Mark. — „Holstentor in Lübeck", Radierung: 720 Mark. — Josef Pennel, Architekturradierungen wurden mit 100 bis 260 Mark bezahlt. Hans Thoma, „Bogenschützen", Aquarell-Zeichnung: 265 Mark. — „Adam, Eva und Tod", Farb.: 500 Mark. „Geigenspieler am Abend", Lithographie: 320 Mark. „Briefschreiberin", Lithographie: 410 Mark. — „Kastanienhain": 400 Mark. — „Sommerabend an der Nidda", Algraphie: 330 Mark. — „Der Talhüter II": 560 Mark. „Feierabend 1901", Radierung: 300 Mark. — Toulouse-Lautrec: „Engländer in Moulin Rouge", Farbenlithographie: 290 Mark. — Whistler: Radierungen kosteten 200 bis 300 Mark, unsigniert. — Zorn: Ganz wenige Radierungen waren für ein paar hundert Mark zu haben. Im allgemeinen aber fing das ernsthafte

* Anm. d. Red.: Einige Abbildungen der schönsten Blätter finden in diesem Heft leider nicht mehr Platz. Sie sollen im nächsten Heft gezeigt werden.

Digitized by Google

Bieten bei 1000 Mark an, und manche Blätter stiegen bis auf 4000 Mark und darüber. „Im Omnibus": 4520 Mark. — „Lektüre": 3835 Mark. — „Alte Ballade": 2310 Mark. — „Die schwedische Madonna": 3650 Mark. „Miss Ludmann": 3300 Mark. — „Nouvelle chanson": 3800 Mark. — „Cercles d'eau": 4000 Mark. — U. s. w. Aubrey Beardsley: „The toilette of Salome", Tusche: 7910 Mark. — Titel zu An „Evil Motherhood": 3000 Mark. „Sitzende Dame mit Homunculus": 1300 Mark. — „Kopfvignette, Gestalt mit Giesskanne": 1300 Mark. — „Lucians true History": 2000 Mark. — „Umschlag für Savoy": 1200 Mark. — „Katalogumschlag": 1920 Mark. — „Umschlag für Lockenraub": 750 Mark. — „Titel zu Savoy 1896": 2000 Mark. — "Titel zum Register für Savoy": 2000 Mark. — „The toilet of Helen": 8000 Mark. — „The fruit-bearers": 8000 Mark. — „Selbstbildnis": 5000 Mark. — „Atalanta": 2050 Mark. — „Volpone": 2000 Mark. — „Zwei Zeichnungen aus Morte d'Arthur": 2400 Mark. — "Zwei Kopfvignetten, do": 1000 Mark. „Drei Initialen, do": 1300 Mark. — „Tit-Bits", Vignette: 400 Mark. —

Die Sammlung von 177 Originalbriefen Beardsleys, mit dem berühmten darunter, in der Agonie, wo er seine Erotike revoziert, brachte 5000 Mark, ein Notizbuch von ihm 500 Mark. Ein Exemplar der Vorzugsausgabe von Pope „Rape of the Lock" wurde mit 400 Mark bezahlt. —

*

Versteigerung von Trübners Nachlass. Lepke. 4. Juni.

Wenn man die Katalogvorworte der letzten Berliner Auktionen las, fiel einem das alte Wort ein: „Gut und nützlich zu lesen, jedoch den andren Schriften nicht gleich zu achten." Das Vorwort zur Auktion Stumpf war besser als das Niveau der Bilder und das Vorwort zum Trübner Katalog stimmte auch nur summarisch. Wenn es da heisst, an Hand dieser nachgelassenen Werke liesse sich eine ausführliche Würdigung seines künstlerischen Werdens schreiben, so trifft das insofern zu, als Werke aus verschiedenen Perioden seines Schaffens vorhanden waren. Nur müsste bei dieser Würdigung unerwähnt bleiben, dass Trübner der Urheber von zahllosen Meisterwerken war. Der Gesamteindruck des Nachlasses war, trotz mancher guter Bilder, etwas deprimierend und in dem, doch meist aus Händlerbesitz zusammengestellten, Trübner-Saale der Freien Secession konnte man eine viel bessere Vorstellung von dieser Kunst bekommen. Denn allein nach den Elternbildern, der Italienerin, den Mädchenbeinen, dem Stud. Michaelis, der Dame im Sessel, dem Mädchen im Sessel, dem Mädchen mit Pelzkragen, der wilden Jagd, nach den besten Reiterbildern und einigen bravourösen Akten kann man Trübners wahre Grösse nicht gut illustrieren. Ganz hervorragende Bildnisse fehlten, und für die Abwesenheit von schönen Landschaften kann die Serie der Modellköpfe und der Pferdestudien unmöglich entschädigen. Wenn ein mässiges Bild des „Balkonzimmers", das aber vielleicht das Original von drei andren Fassungen darstellt, mit 41000 Mark bezahlt wurde, so zeigt dies Vorkommnis am besten, wie ausverkauft das gute Oeuvre von Trübner ist. Den wahren, den grossen Trübner, der mehr ist als ein starker Könner, muss man heute anderswo suchen, in deutschen Museen und in guten Privatsammlungen. Warum der Künstler die Okeaniden und dergleichen nicht bei Lebzeiten vernichtet hat, bleibt immer unerfindlich. Der ganze Nachlass war, von wenigen, in der Masse verschwindenden Ausnahmen abgesehen, Durchschnittsleistung, manchmal noch weniger. Hat man erst einmal die nötige Distanz gewonnen, dann wird Einiges, was heute in Bausch und Bogen mitging, im Wert steigen, darunter wohl einige der besten Reiterbildnisse. Aber vieles wird im Wert sinken. Daran wird auch der unangenehme Eifer, der Allzulauten, die Trübner, weil sie ihn zu Lebzeiten beschimpft haben, heute kritiklos loben und ihn, unbesehen, wie man heute sagt, als die „grösste malerische Potenz" hinstellen, auch nichts ändern. Der grosse Trübner ist klassiert, die breite Durchschnittsproduktion wird sich durch keinen „boom" heben lassen. — Auch was Trübner von anderen Künstlern noch besass, waren, mit Ausnahme der Leibl, Reste. Kein wirklich sehr guter Schuch, kein bedeutender Thoma, kein Feuerbach von Rang, kein Courbet, — alles zu Lebzeiten verkauft.

Wenn trotz dieser Verhältnisse der erste Auktionstag mehr als zwei Millionen Mark einbrachte, so ist daran einmal Leibl Schuld, auf dessen Haupt allein 400000 Mark entfielen (6 Bilder und eine Zeichnung), dann eben die allgemeine Knappheit an Bildern namhafter Meister.

Wir geben von den Preisen nur die wichtigsten.

Leibl: „Bildnis Trübners": 131000 M. — „Mann im schwarzen Bart": 78000 M. — „Knabe mit Halskrause": 75000 M. — „Grinsender Schädel": 25000 (Museum in Chemnitz). — „Handstudie": 20500 M. — „Zeichnung zu den Wilderern": 27000 M. — „Wiesenlandschaft und Bach": 31000 M. — Ein weiblicher Kopf, der aber auch nicht das geringste mit Leibl zu tun hat und trotzdem unverantwortlicherweise unter „Leibl" im Katalog stand, ohne Fragezeichen und Anmerkung, kostete 300 Mark.

Trübner: Nr. 2. Bartloser alter Mann: 9500 M. — Nr. 3. Frl. v. Moersch: 11800 M. — Nr. 4. Junge mit Halskrause: 17000 M. — Nr. 5. Singender Mönch: 12000 M. — Nr. 6. Italienerin: 10000 M. — Nr. 7. Mädchenbeine und Vorhang: 8500 M. — Nr. 8. Knabe auf Schaukelpferd: 16500 M. — Nr. 10. Pfingstrosen: 19000 M. — Nr. 11. Brüsselerin: 18500 M. — Nr. 12. Nr. 15. Waldinneres: 25000 M. — Nr. 16. Bildnisstudie Michaelis: 32000 M. — Nr. 17/18. Die Eltern:

Digitized by Google

56000 M. — Nr. 20. Brüsselerin mit blauer Krawatte: 14000 M. — Nr. 21. Mädchen mit weissen Strümpfen: 20000 M. — Nr. 22. Selbstbildnis als Soldat: 31000 M. — Nr. 23. Der Einjährige: 43000 M. — Nr. 24. Selbstbildnis im Helm: 28000 M. — Nr. 25. Mädchen mit Pelzkragen: 41000 M. — Nr. 26. Blondine: 42000 M. — Nr. 29. Dame im Sessel: 35000 M. — Nr. 32. Die wilde Jagd: 30000 M. — Nr. 37. Amazonenschlacht: 18500 M. — Nr. 38. Okeaniden: 12000 M. — Nr. 40. Okeanide: 1800 M. — Nr. 43. Kampf der Lapithen: 15000 M. — Nr. 46. König von Württemberg zu Pferde: 7000 M. — Nr. 47. Grossherzog von Baden zu Pferde: 19000 M. — Nr. 51. Gesatteltes Pferd: 10000 M. — Nr. 53. Zwei weisse Esel: 9700 M. — Nr. 58. Kaiser Wilhelm und die Walküren: 10200 M. — Nr. 65. Blick auf ein Maisfeld: 18500 M. — Nr. 68. Rosen im Glase: 41100 M. — Nr. 71. Salome: 10500 M. — Nr. 75. Bacchantin: 4000 M. — Nr. 76. Susanna im Bade: 15000 M. — Nr. 79. Liebesgarten: 15000 M. — Nr. 82. Meditation: 17500 M. — Nr. 86. Bildnis Professor Manfeldt: 4900 M. — Nr. 88. Schlacht bei Ampfing: 4000 M. — Nr. 89. Hexenfries: 5100 M. — Nr. 97. Am Starnberger See: 28500 M. — Nr. 98. Schlossgarten in Homburg: 12200 M. — Nr. 99. Kapelle im Stift Neuburg: 24000 M. — Nr. 100. Hof Stift Neuburg: 30000 M. — Nr. 102. Erna von Holzhausen zu Pferde: 34000 M. — Nr. 114. Grossherzog von Hessen, Brustbild: 6000 M. — Nr. 119. Leibpferd des Grossherzogs von Baden: 10000 M. — Nr. 126. Balkonzimmer am Starnberger See: 41000 M. — Nr. 136. Doppelbildnis Fräulein Ravenstein und Marx: 13000 M. — Nr. 137. Parkmauer hinter Stift Neuburg: 22000 M. — Nr. 139. Stiftsterasse und Aussicht nach Schlierbach: 22000 M. — Nr. 140. Frau Grimm: 8000 M.

Und so weiter.

Also: Werke aus den siebziger Jahren, Porträts, Studienköpfe, Stilleben und dergleichen, kosteten je nach ihrer Güte, 20 bis 40000 Mark, Stücke allerersten Ranges waren nicht darunter. Die grossen Reiterbildnisse, deren ganze Reihe, an einer Wand nebeneinander aufgehängt, imposant aussahen, 10 bis 20000 Mark, späte Landschaften durchschnittlicher Qualität 20 bis 30000 Mark, Pferdebilder rund 10000 Mark, Akte im Grünen 10 bis 15000 Mark, Brustbilder vor Laubhintergrund 6 bis 8000 Mark. Überraschungen brachten nur einige besonders hohe Preise für besonders mässige Bilder. Im wesentlichen kauften Händler, Museen und bekannte Sammler fast gar nicht. — Bilder von Alice Trübner standen zwischen 300 und 1500 Mark, Werke von Trübners Lehrer Hans Canon zwischen 1000 und 7000 Mark, Corinths geschlachtete Kälber wurden mit 5600 Mark bezahlt. Feuerbachs Christusfries mit 9000 Mark, Hirth du Frènes „Hopfenleserinnen" mit 6000 Mark, Scholderes Mädchen mit 2000 Mark, Landschaften von Schuch mittlerer Güte 9000 bis 1400 Mark, sein Helm-Stilleben mit 10500 Mark, die Wirtstochter aus Olevano mit 9500 Mark. Ein Aquarell von Hans Thoma, Rheinfelden, von 1870, brachte 5100 Mark.

Unter Trübners Besitz an alten Bildern, Teppichen, Möbeln, Stoffen war nichts so Hervorragendes, dass es uns hier interessieren könnte. E. W.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land von Georg Steinmetz. Berlin-München 1917, bei Georg D. W. Callwey, München.

Casimir von Chledowski, Neapolitanische Kulturbilder. Mit 47 Abbildungen. Berlin, bei Bruno Cassirer, 1918.

Das Kurhaus in Baden-Baden und dessen Neubau 1912—1917 von August Stürzenacker, Karlsruhe i. B., Müllersche Hofbuchhandlung, 1918.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Hermann Schmitz. Berliner Eisenkunstguss. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin. — München, F. Bruckmann A.-G. 1917.

Die Geschichte des Berliner Eisenkunstgusses ist ein ebenso reiches wie nachdenkliches Kapitel, das weit über die örtlichen Interessen hinaus in die allgemeine Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts übergreift. In der kurzen Spanne von rund 75 Jahren beobachten wir das Aufkommen, die Blüte und den Niedergang einer Technik, deren Neubelebung die Gegenwart (freilich auf unzureichender Grundlage) sich angelegen sein lässt. Aus England importiert und zunächst in den Dienst konstruktiver Baugedanken gestellt, wird diese Technik in der Berliner Eisengiesserei vor dem Neuen Thor an der Invalidenstrasse unter den Händen geschickter Meister derart verfeinert, dass sie für die zierlichsten dekorativen Gebilde (durchbrochener Schmuck) und für die Kleinplastik (Plaketten, Büsten, Porträtstatuetten) verwendet werden kann. Die führenden Meister der altberliner Architektur und Plastik, Schinkel, Schadow, Rauch, Tieck, wenden ihr liebevolle Pflege zu, unterstützt von dem Geschick gewissenhafter und kunstfertiger Modelleure und Former, an deren Spitze Stilarsky steht. Seine höchste Vollendung erlebt der Eisenkunstguss in den Jahren 1814 bis 1840; in der bürgerlich bescheidenen Biedermeierzeit spielt er eine tonangebende Rolle. Seine Erzeugnisse gehören zum Putz der Frauen, zieren als Ornament die Birkenholzmöbel, stehen als Kleingerät auf Schreib-, Näh-, und Rauchtischen, schmücken aber auch Gärten und Gräber mit Bänken, Gittern, Altären, Urnen und Kreuzen. Der spröde Charakter des Materiales kommt dem Stilgefühl der Zeit entgegen. Wie andererseits das Material selbst formbildend gewirkt hat, kann man am besten an der Plastik erkennen. Auf den strengen knappen Stil der Berliner Bildhauerschule hat der Eisenguss erzieherisch zurückgewirkt. Für das militärische Porträt in kleinem Format, um das wir uns heute (bislang erfolglos) bemühen, bieten die alten Eisengussstatuetten die besten Vorbilder. Während sich auf architektonisch-ornamentalem Gebiet der Eisenstil noch lange erhält — man betrachte daraufhin die Rampengeländer des Potsdamer Bahnhofs um 1870 — geht er in der Plastik schon in der Generation nach 1840 allmählich verloren. Die Ursachen dieses Niederganges kommen nicht so sehr von aussen, durch die Konkurrenz von privater Seite, als von innen durch den Umschwung des plastischen Empfindens ins Naturalistische und malerisch Bewegte. Man sucht das Material zu verleugnen und thut dem Eisen Gewalt an, indem man es mit höchst entwickelter Technik der Bronce anähnelt. August Fischer, thätig seit 1835, dem wir, als seine feinste Arbeit, die Statuette der Königin Elisabeth verdanken, lässt seine Eisengüsse durch Ziselierung, Tauschierung, Brünierung bereits so veredeln, dass sie von Bronce kaum zu unterscheiden sind. Auch nicht mehr im Preise; das Motiv der Billigkeit, das ursprünglich zum Aufkommen des Eisenkunstgusses in schwerer Kriegszeit mitgewirkt hatte, wird hier völlig ausgeschaltet. Schliesslich wird die Technik Selbstzweck, und wie das Eisen aus der Mode kommt, so geht der Eisenguss an seiner künstlichen Vergewaltigung zugrunde. Und das ist das Nachdenkliche dieser inhaltreichen, aber kurzen Episode.

Gründlich und kenntnisreich, wie immer, hat Hermann Schmitz diese Geschichte dargestellt, vielleicht nicht ganz so frisch, wie in jenem kleinen Führer, den er für die im Kunstgewerbemuseum Ende 1916 veranstaltete Sonderausstellung verfasste. Das dort gezeigte Material wird in der vorliegenden Festschrift in guter Auswahl abgebildet. Die Lichtdrucktafeln (44) sind leider nicht gleichmässig scharf und klar ausgefallen, was man besonders angesichts der in vollständiger Reihe abgebildeten Neujahrsplaketten von 1805—1848 bedauert. Auch der wenig geschmackvolle Einband mit der klobigen Silberschrift kann nicht allein aus der „währenden Kriegsnot" gerechtfertigt werden. Hans Mackowsky.

Digitized by Google

DIE MUSKELN

Als Camoin bei Cézanne zu Besuch war, schwärmte dieser auf einem Spaziergang angesichts mächtig bewegter Wolkenmassen und bedauerte, dieses nicht malen zu können. Er sagte: „Keiner kann das malen, nur Monet hat die Muskeln dazu."

✲

FRITZ BOEHLE ÜBER GOETHE

„Ich moag deen net mit seim Lohnkutscherkopp."

✲

KÜNSTLERISCHE FREIHEIT

Ein in Dresden lebender Maler, der einen Ruf hat wegen der minutiösen Genauigkeit seiner Bilder, zeigte einem Kunstfreund sein neuestes Werk. Dieser staunte die miniaturhafte Ausführung des Interieurs nach Gebühr an. Der Maler wurde auch warm und sagte: „Ich mache Sie auf diesen Spiegel aufmerksam. Sie sehen, wie sich darin das Fenster spiegelt, und auch, was jenseits des Fensters ist, die Strasse mit allen Einzelheiten. Eben jetzt zieht die Wachtparade auf mit voller Musik". „Erstaunlich", sagte der Kunstfreund „und dahinter sehe ich sogar die Rathausfassade mit allen Einzelheiten". „Nicht nur die Fassade sehen Sie", sagte der Maler, „sondern auch die Uhr im Rathausturm mit ihren goldnen Zeigern und — alles im Spiegel". „Ich kann sogar sehen, wieviel die Uhr ist", rief der Kunstfreund aus! „Aber darf ich einen Einwurf erheben? Sie lassen die Zeiger auf drei zeigen und das kann doch nicht stimmen, denn die Wachtparade zieht immer um ein Uhr auf". „Aber erlauben Sie mal", sprach gekränkt der Maler, „wo bleibt denn da meine künstlerische Freiheit"?

CAFÉ DU DÔME

Rudolf Levy sagte von den Matissebewunderern: „Sie werden so lange Matissemus treiben, bis sie Reumatissemus haben."

✲

EINSCHRÄNKUNG

Der Maler B. (aus der „Dôme-Gruppe") hat die Gewohnheit, einige Hefte von „Kunst und Künstler" zu seiner Bildung und Unterhaltung ständig im Klosett bereitzuhalten. Sein Freund P., der diesen Ort einst besuchte, missverstand den Zweck der Einrichtung und riss einige Seiten heraus. Als B. bald darauf den Vandalismus bemerkte, fuhr er den Freund wütend an. Worauf P. sich mit den Worten verteidigte: „Die Manets und Leibls habe ich aber nicht genommen."

✲

„JE SAIS . . ."

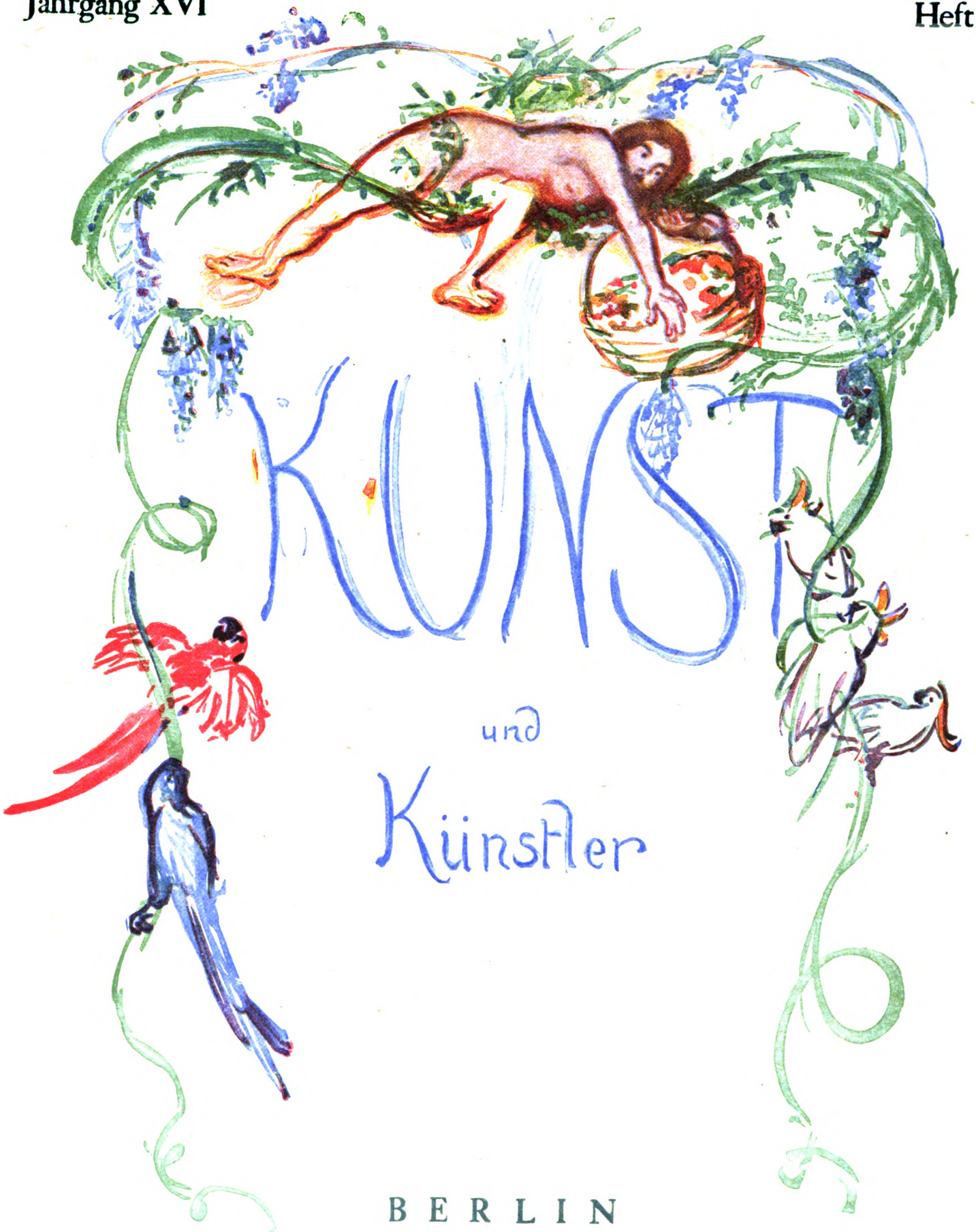
Als Ellen Key und Lou Andreas-Salomé zusammen in Paris waren, baten sie Otto Grautoff, sie bei Rodin einzuführen. Dieser, ein Biograph Rodins, ging zum Meister, um ihn vorzubereiten. Er schilderte die beiden Schriftstellerinnen und erzählte unter anderm auch, dass Lou Andreas-Salomé einst mit Friedrich Nietzsche befreundet gewesen sei. Die Damen erscheinen dann mit Grautoff im Atelier. Rodin geht auf Ellen Key zu, drückt ihr herzhaft die Hand und spricht, stolz auf sein Wissen: „Je sais très-bien, Madame, que vous étiez la maîtresse de Nietzsche!"

SECHZEHNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI

Heft XI



KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER

Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT XI August 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

	Seite
Karl Scheffler: Qualität und Gesinnung	411
—: Die Ausstellung der Freien Sezession	414
G. E. Lessing: Über Kritik	426
Ernst Hohenemser: Aphorismen über Kunst	428
H. Beenken: Das Graphische Werk des Herkules Segers	433
Eberhard Freiherr von Bodenhausen †	441
Kunstausstellungen: München, Dresden	442
Auktionsnachrichten	447
Neue Bücher	448
Künstleranekdoten	450

ABBILDUNGEN

	Seite
Hans Thoma: Blumenstrauss	410
Max Pechstein: Bucht von Monterosso	414
Hans Thoma: Beschauliches Dasein	415
Fritz Huf: Büste des Bildhauers Georg Kolbe	416
Max Klinger: Die Violinspielerin	417
Theodor Hagen: Wiesenweg	418
Wilhelm Trübner: Carl Maria Schmidt	419
—: Hemsbach	421
—: Früchtestilleben	423
Albert Weisgerber: Der hl. Sebastian	420
Ulrich Hübner: Stilleben	422
Max Liebermann: Richard Strauss	425
Fritz Friederichs: Selbstbildnis	426
Franz Domscheit: Flucht	427
Milly Steger: Tanzende	428
Max Liebermann: Prof. R. Cassirer	429
—: Haus in Wannsee	431
Herkules Segers: 8 graphische Blätter	433—440
Max Liebermann: Parkweg, Zeichnung	441
Aubrey Beardsley: 2 Zeichnungen	442—443
Wilhelm Busch: 3 Zeichnungen	444—445
Hans Thoma: Bogenschützen, Zeichnung	446
Carl Hofer: Mädchen mit Hund	449

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google

HANS THOMA, BLUMENSTRAUSS
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google

Kunst und Künstler

QUALITÄT UND GESINNUNG

VON

KARL SCHEFFLER

Die Geleitworte im Katalog der diesjährigen Ausstellung der Freien Sezession beginnen mit einigen gewichtigen Sätzen Wilhelm Worringers. Sie lauten: „Gewiss, über allem Streit der Richtungen steht die Qualitätsfrage. Über sie zu reden erübrigt sich. Sie muss sich, wie das Moralische, von selbst verstehen. Aber neben der Qualität der Malerei giebt es auch eine Qualität der Gesinnung, und sie steht nicht zuletzt mit jeder neuen Ausstellung zur Diskussion. In diesem Sinne Qualität haben heisst mehr als gutes Handwerk liefern".

Diese Sätze und die ihnen folgende Ausführung stellen nicht nur die persönliche Meinung eines geistreichen und pathetisch erregten Mannes dar, sondern sie sind wie ein Programm. Sie bezeichnen die Meinung nahezu der ganzen Jugend und werfen ein helles Licht auf deren künstlerische Arbeitsweise. Darum mag es nützlich sein, sich besonders damit zu beschäftigen, und sie deutlich als das zu bezeichnen, was sie sind: als höchst gefährlich.

Gefährlich erscheinen solche Leitsätze, weil sie geeignet sind, einem wohlfeilen Idealismus zu schmeicheln und ernsthafte Arbeit zu entwerten. Gefährlich sind sie, weil sie die Qualität der Kunst gleichsetzen mit „gutem Handwerk" und diesem dann die Gesinnung entgegensetzen, als sei es etwas Edleres und Höheres. Gefährlich sind solche Sätze vor allem, weil sich darin letzten Endes eine Unkenntnis des eigentlich Künstlerischen in der Kunst ausspricht.

In Wahrheit können Qualität der Malerei und der Gesinnung nicht zweierlei sein, sofern beides echt ist. Grosse, tiefe und liebevolle Kunstgesinnung kann überhaupt nur als Qualität in Erscheinung treten, sie hat gar nicht die Möglichkeit sich anders zu manifestieren. Äussert sie sich neben der Qualität, neben dem Handwerk, so wird sie gleich bedenklich, denn sie verführt dann den Künstler über seine Kräfte hinauszugehen, seinen Gaben und dem Handwerk Gewalt anzuthun und,

Digitized by Google

in ideologischen Irrtümern sich verstrickend, sogar unehrlich gegen sich selbst und gegen die Öffentlichkeit zu werden. Gesinnung ohne Qualität führt stets zur Programmatik, zur Tendenz und weiterhin zur mehr oder weniger leeren Geste. Gesinnung im Verein mit Qualität aber ist ein Pleonasmus. Beides ist in ähnlicher Weise eine untrennbare Einheit wie Talent und Charakter. Man darf bei solchem Vergleich freilich das Wort Charakter nicht gesellschaftlich verstehen. Der Künstler kann, sozial betrachtet, manchen Fehler haben, er kann unzuverlässig als Staatsbürger und Familienvater und unmoralisch im Sinn der Gesellschaft sein. Als Künstler aber hat er bei alledem höchsten Charakter, sofern seine Kunst Qualität hat. Und ein Künstler kann andererseits aufs höchste edel sein und voller lebendiger Instinkte für das Wesen seiner Zeit, er kann der lauterste Mensch sein, in allen seinen Gedanken und Handlungen getragen von einer genialischen Gesinnung — und seine Kunst kann doch charakterlos sein. Qualität haben, das heisst: in seinem Charakter in seinen Gesinnungen tausendfach erprobt sein, hundertfach gesiegt und das Wollen restlos, alle Widerstände überwindend, in ein Können verwandelt haben. Welcher Jüngling hat wohl nicht einen sehr guten Willen, solange ihn die Not des Lebens noch nicht zu verführen und in Kompromissen zu verstricken sucht! Welcher Jüngling fühlt nicht mit seiner Zeit, blickt nicht in die Zukunft! Das alles aber entscheidet nicht. Die Qualität des Künstlerwerks setzt ein langes Mannesleben voll von bestandenen Prüfungen und Selbstkorrekturen, voll von unablässiger praktischer, nicht theoretischer Veredlung voraus. Sie ist die Frucht einer permament gewordenen Gesinnung, sie ist die in Fleisch und Blut übergegangene, die in konkrete Kunstwerke verwandelbare, Konventionen nicht unterworfene Lebensmoral. In der Qualität ist ohne weiteres eine erprobte Wahrheitsliebe enthalten, es ist bewährter Wille darin und ein heiliger Gehorsam gegen das Leben, es ist in ihr, und nur in ihr, künstlerische Phantasie und zugleich Ehrfurcht vor den Gesetzen der Formgestaltung, es ist darin die Kenntnis der eigenen Kraft und ihr Gebrauch bis zur Grenze des Möglichen — aber auch nicht darüber hinaus. Die Qualität setzt nicht nur gestaltendes Talent und schöpferische Fähigkeit voraus (was die Gesinnung nicht thut), sondern auch Fleiss, Ernst, und Handwerkstüchtigkeit. Das „gute Handwerk" ist nichts Untergeordnetes, ist nicht Mittel zum Zweck, sondern ist ein Teil der Qualität selbst, es ist ein Prüfstein der Gesinnung, nicht umgekehrt. Gesinnung so ganz im allgemeinen haben und sie mit Worten äussern, „die in Purpur und Ultramarin" waten, oder sie bethätigen, indem man mit dem Letzten beginnt und nur das Höchste überhaupt gelten lässt, das ist wohlfeil; worauf es ankommt, ist, dass Gesinnung in jedem Pinselstrich sei. Idealistengesinnung, Zukunftsideen kann jeder Fant haben; gute Handwerkergesinnung hat nur der erprobte Meister.

Ein Beispiel: man hört heute allerenden die Phrase aussprechen und wiederholen, die Impressionisten, also genauer gesagt, die grossen Maler der vorigen Generation, hätten „nur die zufällige Erscheinung" gemalt. Ihre Bilder seien willkürliche Naturausschnitte. Dieselben Leute, die so laut von Gesinnung reden, vermögen in diesem Fall also nicht zu erkennen, dass die Bilder dieser Meister ebenso streng komponiert und abgewogen sind, dass Farbe und Zeichnung ebenso altmeisterlich kultiviert sind, wie es die Stilkunst der Heutigen fordert — aber ohne diese Forderung zu erfüllen. Die Qualität des Urteils versteht sich hier leider nicht von selbst. Sonst würden die überlegen sich Gebärdenden einsehen, dass die künstlerische Ordnung in den Bildern der Impressionisten nur nicht so offen zu Tage liegt, dass sie aber eben darum in höherem Grade vorhanden ist. Denn eine jedem und dem ersten Blick sichtbare Ordnung ist viel leichter zu erzielen, sie ist aber auch viel weniger nachhaltig. Nichts leichter als „komponieren", nichts schwerer als eine geistige Ordnung herstellen und doch den Schein des unmittelbar Lebendigen erwecken. Dieses letzte thaten die grossen alten Meister. Der Gesinnung nach möchten viele der Neueren nun freilich sehr gern den alten Meistern gleichen. Sie kennen aber nicht das Mittel, sie wissen nicht, dass der Weg einzig über die Qualität führt. Und weil sie es nicht wissen, oder weil ihnen sonst der Weg zum Können versperrt ist, werden sie heftig, prunken sie mit höchster Sicherheit, übertreiben sie nach Seiten der Kunstgesinnung — und können es doch nicht vermeiden, dass sich dem schärfer blickenden Auge ihre Form als unsicher, als schwankend, als konventionell und akademisch darstellt. Bei ihnen stellt sich sehr oft die „Gesinnung" nur darum ein, weil ihnen das Wesentliche der Wirkungskenntnis fehlt, weil sie ihren Eklektizismus verhüllen wollen.

Worringer fragt in seinem Aufsatz weiter:

Digitized by Google

„Gesinnung — woran sie messen?“ Die Antwort kann nur lauten: allein an der Qualität. Denn diese ist das einzig Bleibende und Feste in der Kunst neben den ewigen Metamorphosen der Gesinnung. Es giebt gar keinen anderen Maasstab für Kunst als die Qualität. Alles andere ist fliessend oder wankend, ist dem Irrtum, der Tendenz, dem Stilbegriff, einer falschen Romantik und der Lüge unterworfen. Die Qualität allein steht über den Irrungen und Wirrungen der Parteien, sie ist das Ruhende in der Erscheinungen Flucht. Sie ist aber deswegen nicht etwa ohne Verbindung mit dem Zeitgeist, ist nicht unlebendig und abstrakt. Im Gegenteil, eben sie ist ganz ein Kind dessen, was Manet „contemporanéité“ nannte. Sie kann nur entstehen, wo das höchste Leben ist, wo die seit Anbeginn der Kunst immer wieder neu geschaffenen Vollkommenheitswerte noch einmal geschaffen werden, als geschähe es zum ersten Mal. Zum Schöpfungsakt der Qualität ist es nötig, dass sich im Künstler die Zeitgesinnung aufs äusserste steigert, dass er das Wollen seiner ganzen Generation zusammenfasst und dass sein Werk ein Stück Zukunft vorwegnimmt. Ein Werk von Qualität ist nie altmodisch, so sehr es auch den Anschein haben mag; dagegen kann ein Werk von scheinbar modernster Gesinnung sich als ganz petrefakt erweisen, wenn es der Qualität ermangelt.

Die Betonung des Wortes Gesinnung in unserer Zeit lässt leider vermuten, dass sich ein Unvermögen, das den Trägern Pein bereitet, dieser Geste bedient. Zu oft hat gerade die Schwäche mit diesem Wort geprunkt, als dass nicht eine Warnung am Platze wäre. Die Nazarener hatten ebenfalls Gesinnung. Cornelius hatte sie und alle die gedankenschweren Stilisten der deutschen Kunst bis hinab zu den ganz leeren Formalisten. Verehrungswürdige Männer waren es in vielen Fällen; aber möge uns der Himmel behüten, selbst vor einer neuen Gesinnungskunst, wie Feuerbach sie repräsentiert. Und das ist noch die beste Möglichkeit. Weit schlimmer ist, dass sich des Wortes Gesinnung so leicht die im Grunde ihres Herzens Gesinnungslosen bemächtigen können, Künstler, die nichts wahrhaft lieben und hassen, in deren Leben kein Müssen ist, sondern bestenfalls ein vages Wünschen. Um alles zu sagen: Gesinnung ohne Qualität oder getrennt vom Begriff der Qualität führt sehr oft zur Verderbtheit der Instinkte und zu einer allgemeinen idealistischen Verlogenheit. Mancher Künstler unserer Tage würde sich entsetzen, wenn er sehen könnte, welche Verheerungen heute in der Kunst diese Verlogenheit anzurichten im Begriff ist, wie viele betrogene Betrüger es in den Reihen unserer so gesinnungsstark auftretenden Jugend giebt und wie daran nichts schuld ist als — die Unfähigkeit, zur Qualität zu gelangen.

Die Ereignisse werden ihren Lauf nehmen. Eine Mahnung wie diese wird sie natürlich in keiner Weise aufhalten, wird sie kaum beeinflussen. Der Gesinnungsdrang hat heute etwas Epidemisches. Aber es soll an einer Stelle wenigstens mit allem Nachdruck gesagt werden, dass die deutschen Künstler auf diesem Wege einem steilen Berg zustreben, den sie nie werden erklettern können und dass der Rückweg zum Ausgangspunkt sie und die Nation wieder einmal wertvolle Zeit kosten wird, dass die Betonung des Wollens vor oder selbst neben, nicht aber in dem Können die Problematik der deutschen Kunst nur vermehrt.

Digitized by Google

MAX PECHSTEIN, BUCHT VON MONTEROSSO. TRIPTYCHON

DIE AUSSTELLUNG DER FREIEN SEZESSION

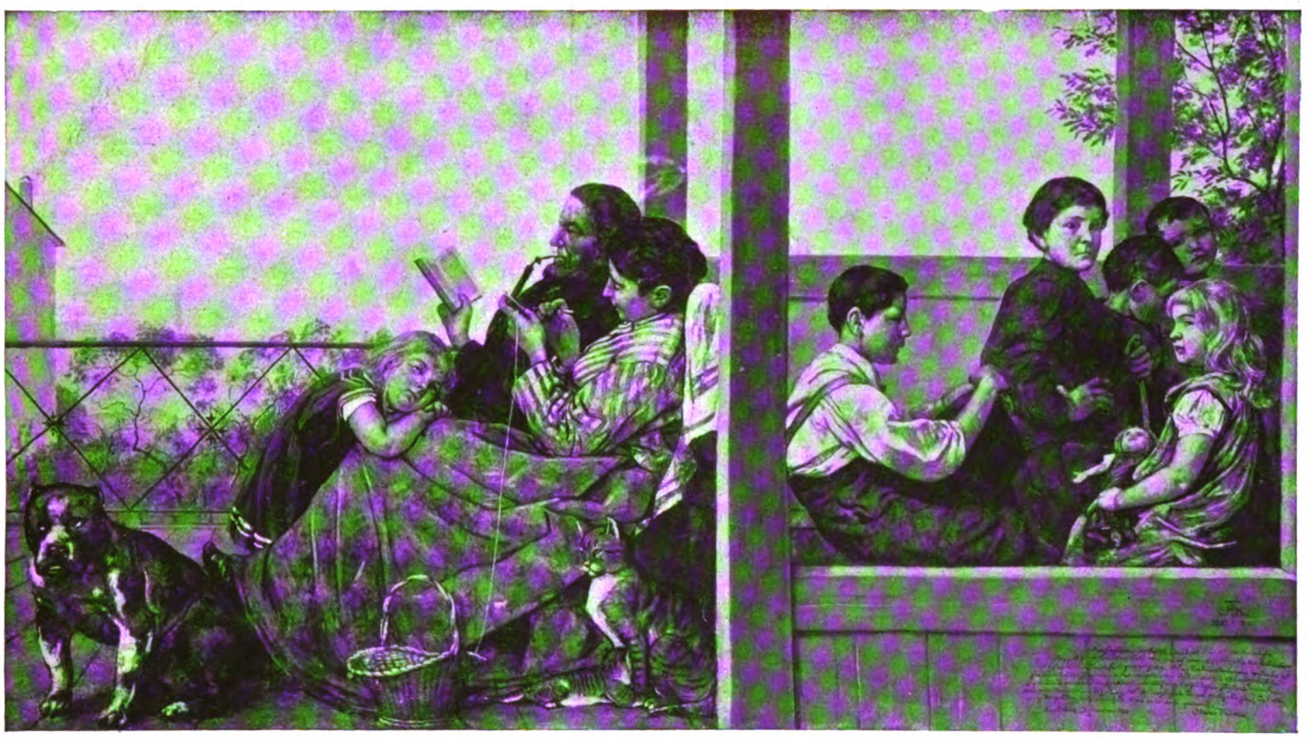
Die Berliner Freie Sezession hat sich einen neuen Präsidenten gewählt: Theo von Brokhusen. Dieser scheint die Krönung stark zu empfinden und von dem Ehrgeiz beseelt zu sein, die Sommerausstellungen wieder zu dem zu machen, was sie in der grossen Zeit der Berliner Sezession gewesen sind. Die Art der Inszenierung deutet auf ein solches Bestreben hin. Das Ausstellungsprogramm zeugt von Unternehmungslust. Aber es zeugt auch von einer gewissen Unruhe und Fahrigkeit. Es ist die Verwirklichung hinter dem Plan zurückgeblieben, einmal weil in diesen Zeitläuften Ausstellungen überhaupt nur mit grossen Schwierigkeiten zu machen sind und sodann, weil die praktische Regie in vielen Punkten versagt hat.

Die Schweizer Künstler, die zur Teilnahme geladen worden sind, waren bei der Eröffnung der Ausstellung noch nicht eingetroffen. Ende Mai sind ihre Bilder endlich aufgehängt worden. Dagegen scheint die Teilnahme der holländischen Künstler überhaupt zweifelhaft geworden zu sein. Der Kunstfreund ist darüber nicht sehr enttäuscht. Es kommt bei diesem jetzt so beliebten Kunstaustausch zwischen Deutschland einerseits und Holland, Dänemark, Schweden und der Schweiz anderseits kaum etwas anderes heraus als Missvergnügen auf beiden Seiten; im besonderen müsste die schweizerische Kunst denn doch anders vertreten sein als durch einige wenig charakteristische Bilder — wobei Hodler noch fehlt und den politischen Verhältnissen nach fehlen musste* —, wenn ein zutreffendes Bild von der nationalen Eigenart und den besonderen Fähigkeiten dieses Volkes gegeben werden soll. Die Idee der Einladung war von vornherein nicht glücklich. Zu solchen Dingen gehört die Vorbereitungszeit von Jahren.

Nicht günstiger lässt sich leider urteilen über die Ehrung, die dem jungen, im Kampf gefallenen Götz von Seckendorff zuteil geworden ist. Zweiundzwanzig seiner Bilder, zum Teil grossen Formats, waren zuerst im Hauptsaal ausgestellt. Es wird dieser durch ein reines Idealistenwollen liebenswert aber etwas wunderknabenhaft künstlich erscheinende Anfänger also mehr geehrt, als zu seiner Zeit Waldemar Rösler, eines der stärksten Talente der Freien Sezession, geehrt worden ist. Die Pietät erscheint zu weit getrieben. Trat man vor die Wand, auf der die Bilder von Seckendorffs nebeneinander hingen, so thaten einem die Augen weh von der Schlacht kalter Farben, von der kalkigen Helligkeit dieser klassizistischen Allegorien. Das mit expressionischer Romantik erfüllte Griechentum, die aus den mythologischen Bezirken der klassischen Welt geholten Motive, sind so konventionell, mit so dünner Allegorisierungskunst und so formalistisch realisiert, und sie sind malerisch so in Fetzen gerissen worden, dass das an sich Starre in einer unerträglichen Weise unruhig geworden

* Inzwischen ist er gestorben. An seiner Bahre schweigt der politische Streit.

Digitized by Google



HANS THOMA, BESCHAULICHES DASEIN

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google

FRITZ HUF, BÜSTE DES BILDHAUERS GEORG KOLBE

ist. Diese Apotheose steht im falschen Verhältnis zu der Leistung eines eben erst die Flügel hebenden Künstlers. Zwei oder vier Bilder hätten genügt.

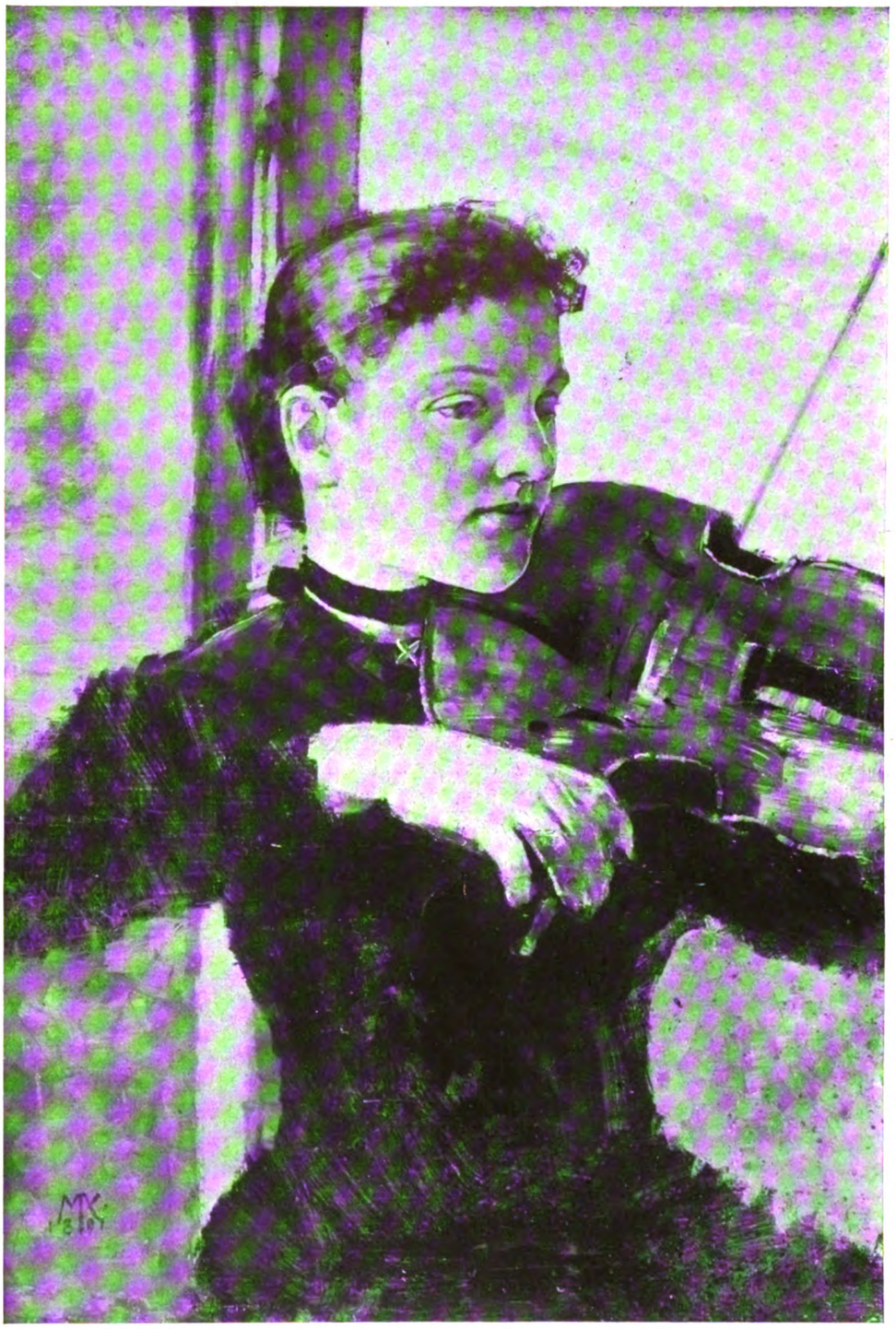
Inzwischen sind Seckendorffs Bilder in den Vorraum gehängt worden, um dem grossen Wandbild Platz zu machen, das Max Klinger für das Chemnitzer Rathaus gemalt hat. Also noch ein Ausstellungsclou. Aber man thut am besten von diesem ins Riesenhafte vergrösserten Papierentwurf, auf dem gezeigt wird wie die neuen Musen (so wenigstens deute ich es) vor einem Hafenhintergrund mit unglaubwürdigen mimischen Gebärden dastehen und vor dem man vor lauter Achtung nicht zu der kleinsten lebendigen Empfindung kommt, mit dem Hute in der Hand — zu schweigen. Die Ausstellung wird durch dieses Bild merkwürdiger, nicht aber bedeutungsvoll.

Auch die Gedächtnisausstellung für Trübner ist problematisch geworden. Es herrscht in dem Saal ein schöner Gesamtton, aber die einzelnen Bilder lassen an Güte sehr zu wünschen. Keines der entscheidenden Hauptwerke ist da. Es ist zusammengebracht worden, was sich eben bequem darbot. Trübner erscheint in dieser Gedächtnisausstellung kleiner als er ist. Trotz der Transportschwierigkeiten und der Zurückhaltung vieler Privatsammler, wäre ein viel eindrucksvollerer Trübnersaal zu machen gewesen. War es aber nicht möglich, so hätte es bei einer vorbildlich ausgewählten und gehängten Trübnerwand bleiben müssen.

Bei dieser Gelegenheit mag angemerkt werden, dass die Ausstellung dieses Mal ungewöhnlich schlecht gehängt ist. Oder man muss, um genau zu sein, sagen: gehängt war. Denn inzwischen sind die schlimmsten Fehler verbessert worden. Es scheint fast, als walte eine Absicht. In den letzten Jahren ist auf das Hängen grosse Kunst verwandt worden. Vor allem hat Curt Herrmann seinen Geschmack dafür aufgeboten. Es war, wie hier zu seiner Zeit schon gesagt wurde, fast zu gut gehängt worden, da manches Bild durch seine Placierung besser zu sein schien, als es ist. Eine gewisse Zurückhaltung, ein Verzicht auf dekorative Wirkungen durch ganze Wände war darum wohl angebracht. Aber die Entsagung darf nicht so weit getrieben werden, dass die Bilder sich gegenseitig vernichten. Es war gut, der Plastik einmal den rechten Schmalraum ganz zu überlassen, doch hätte die Aufstellung liebevoller und anmutiger sein müssen.

Am deutlichsten spiegelt sich der Ehrgeiz des neuen Regimes im Katalog. Bisher war der Katalog recht und schlecht ein Nachschlagebuch mit einem kurzen Vorwort. Jetzt sind etwa vierzig Seiten Text hinzugekommen, Beiträge von Worringer, Neumann, Hausenstein, Pauli, Elias, Liebermann, von Winterfeldt und Zitate von Goethe, Feuerbach, Schopenhauer, Rembrandt und Rodin. Der Grund ist nicht ersichtlich, wenn man nicht die Absicht, es einmal anders zu machen, als Grund gelten lässt.

Digitized by Google



MAX KLINGER, DIE VIOLINSPIELERIN
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Digitized by Google

THEODOR HAGEN, WIESENWEG NACH NEU-WALLENDORF

Gemeinsam ist fast allen Beiträgen die Mahnung an den Ausstellungsbesucher, Auge und Herz dem Neuen zu öffnen — und der Kritik zu misstrauen. Die Geleitworte beginnen mit einem Ausspruch Worringers, Qualitätsfragen verständen sich, wie das Moralische, von selbst und es gäbe neben der Qualität der Malerei auch eine Qualität der Gesinnung. Worauf nochmals zu antworten ist, dass sich das Moralische bei den allermeisten Menschen und Künstlern leider nicht von selbst versteht, dass die Qualität in der Kunst eben das ist, was sich am allerwenigsten von selbst versteht, dass eine Trennung von Qualität der Gesinnung und der Malerei in der Kunst praktisch undenkbar ist, und dass man eben in dieser Ausstellung, vor vielen Bildern erkennen kann, wohin Gesinnung führt, wenn sie nicht organisch dem Können verbunden ist. Die ganze Ausstellung ist eigentlich ein Gegenbeweis jenes Wortes, denn eben weil es ihr an Qualität fehlt, vermisst man auch die Gesinnung. Der Ausspruch Worringers mutet programmatisch an, darum ist ihm in diesem Heft eine besondere Betrachtung gewidmet worden. Die Geleitworte enden mit einer Warnung Goethes, das Ohr allem Wortgeprahle über bildende Kunst zu verschliessen. Was sich die Leser des Kataloges denn gesagt sein lassen mögen. Es lässt sich nicht verschweigen, dass es ziemlich geschmacklos erscheint, wenn sich Künstler im eigenen Hause so literarisch gewichtig anfeiern lassen, wenn sie es dulden, nein sogar wünschen, dass man sie feierlich und mystisch nimmt. Künstler sind so ziemlich die interessantesten Menschen, die auf der Erde herumlaufen, aber es heisst sie verkennen, wenn von ihnen mit pathetischer Rührung und fast mit Unterwürfigkeit gesprochen wird. Vollends deplaciert aber sind die Ausfälle gegen die Kritik an dieser Stelle. Schon darum, weil unter den Mitarbeitern einige sind, die man sehr wohl als Kritiker bezeichnen darf. Wollte man boshaft sein, so könnte man leicht beweisen, dass die Künstler zumeist ja ein nahes Verhältnis zur Kritik suchen, und dass sich der Kritiker einiger derer, die am meisten auf die Kritik schimpfen, kaum erwehren kann. Dieses Gerede über Kritik hat etwas Albernes. Es besteht zu grossen Teilen aus Modephrasen, und obendrein ist Heuchelei dabei. Die Fragestellung liegt sehr einfach. Es giebt eine gute Kritik und eine schlechte; die gute Kritik ist gut und die schlechte ist schlecht. Und wie es mehr schlechte als gute Malerei giebt, so giebts auch mehr schlechte als gute Kritik.

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, CARL MARIA SCHMIDT

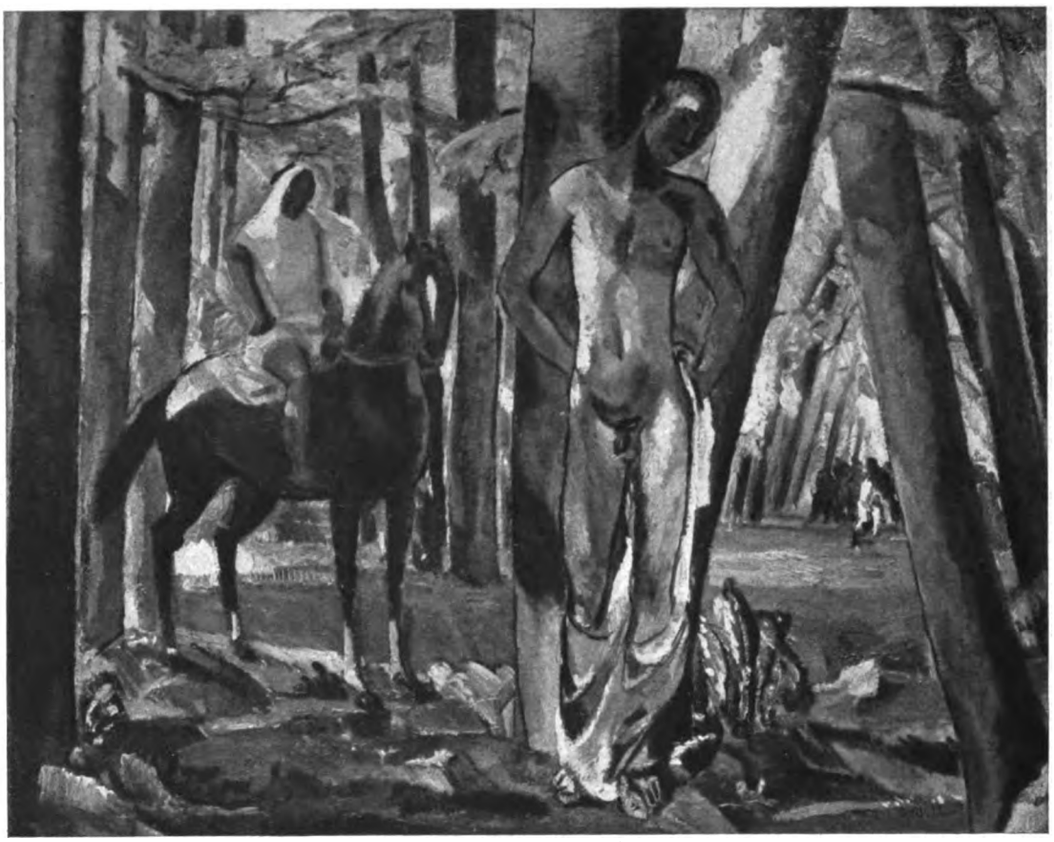
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google

Weiter ist überhaupt nichts zu sagen. Es wäre vielleicht besser gewesen, mit einer kleinen Selbstkritik zu beginnen und dafür zu sorgen, dass endlich einmal das üble Zeitungsdeutsch auf Seite 4 des Katalogs — das hier schon vor Jahren glossiert worden ist — von einem Mitglied, das die deutsche Sprache beherrscht, in Ordnung gebracht wird.

Die Ausstellung wirkt also nicht zum besten. Was sie rettet, sind vor allem einige schöne Bildnisse Liebermanns, sodann zwei Wandbilder und ein Blumenstück von Hans Thoma, ältere Arbeiten, die klassisch sind in ihrer etwas trockenen Altmeisterlichkeit und innerlich grösser erscheinen als das ungeheuere Wandbild Klingers daneben, und endlich eine Anzahl einzelner Werke, worunter in erster Linie die von einer lebendigen Freudigkeit erfüllten Arbeiten des verstorbenen Waldemar Rösler wohlthätig auffallen. Das Ergebnis der zweifellos aufgewandten Mühe, der unruhigen Betriebsamkeit ist also nicht gross. Geht man den Ursachen nach, so kommt man zu dem Schluss, dass nicht allein die eben gekennzeichneten Irrtümer schuld sind und dass auch die Ungunst der Zeit nicht ausschlaggebend ist. Die Ursache ist letzten Endes etwas Grundsätzliches.

Es ist an der Zeit, einmal mit aller Deutlichkeit auszusprechen, dass sich die Sezessionen überlebt haben. Sie haben geleistet, was sie leisten sollten und konnten, haben ihre geschichtliche Mission erfüllt, haben jetzt aber nicht mehr ein inneres Recht da zu sein. Das deutsche Kunstleben verdankt diesen Vereinigungen unendlich viel, und allen voran die Berliner Sezession — die sich in der Freien Sezession ja am lebendigsten fortsetzt — ist ein Mittelpunkt der besten deutschen Kunst geworden. Der Impressionismus — um es kurz mit bekannten Schlagworten auszudrücken — brauchte die eng geschlossene Kampforganisation und Ausstellungsgelegenheiten für eine Künstler- und Publikumselite. Die Berliner Sezession hat sich zu einer Zeit in den Dienst des Qualitätsgedankens gestellt, als dieser Gedanke in Deutschland kaum schon



ALBERT WEISGERBER, DER HEILIGE SEBASTIAN

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, HEMSBACH
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

Digitized by Google

ULRICH HÜBNER, STILLEBEN

begriffen wurde. Sie war in ihrer besten Zeit eine fast ideale Arbeitsgemeinschaft, in der einer vom andern lernte, sie wirkte durch ihren familiären Charakter, durch ihre Inselhaftigkeit mehr als alle grossen Künstlervereinigungen. Die Kunst aber, die nun mit einem andern Schlagwort als Expressionismus bezeichnet wird, kann diese intime Organisation kaum noch brauchen. Der Geist, der die Jugend ergriffen hat und täglich mehr ergreift, quillt über die Ränder hinweg, er strebt wieder nach einem unmittelbaren Anschluss zum ganzen Volk, er will in die Breite, in's Allgemeine und Laute, er ist seinem Wesen nach nicht patrizierhaft, sondern demokratisch. Darum sind ihm die Sezessionsverbände nicht mehr gemäss. Es scheint, dass jetzt wieder grosse gemeinsame Ausstellungen nötig sind, in denen alle Bestrebungen zu Wort kommen. Es liegt im Interesse des „Expressionismus", dass das Odium des Abseitigen, des Artistischen, des Isolierten von ihm genommen werde, er braucht Möglichkeiten volkstümlich und universell zu werden. Diese neue Kunst möchte ja brennend gern Kulturträger sein, sie möchte überreden, lehren, predigen und schlagend wirken. Dazu aber bedarf sie eines weiten Spielraums und eines grossen Auditoriums, sie bedarf grosser Ausstellungsräume, eines sich dicht drängenden Publikums und einer allgemeinen Teilnahme, äussere diese sich nun für oder wider. Sie braucht auch die Möglichkeit, dem Betrachter einen weiten Abstand vom Bild anzuweisen. Die Sezessionen können das Neue unmöglich so vertreten, wie es vertreten sein will. Ganz auf seine Vertretung verzichten können sie aber auch nicht, weil sie sich sonst verneinen würden und verdammt wären, sich selbst zu wiederholen. Dieses ist die Ursache, dass die gut gemeinte Arbeit, dass der ehrgeizige Eifer auf einem gewissen Punkt immer versagen müssen. Die Meinungsverschiedenheiten bei der Präsidentenwahl kurz vor dem Krieg und die darauf folgende Spaltung der Berliner Sezession in zwei Gruppen waren das erste ernste Symptom dafür, dass die

Digitized by Google

WILHELM TRÜBNER, FRÜCHTESTILLEBEN
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

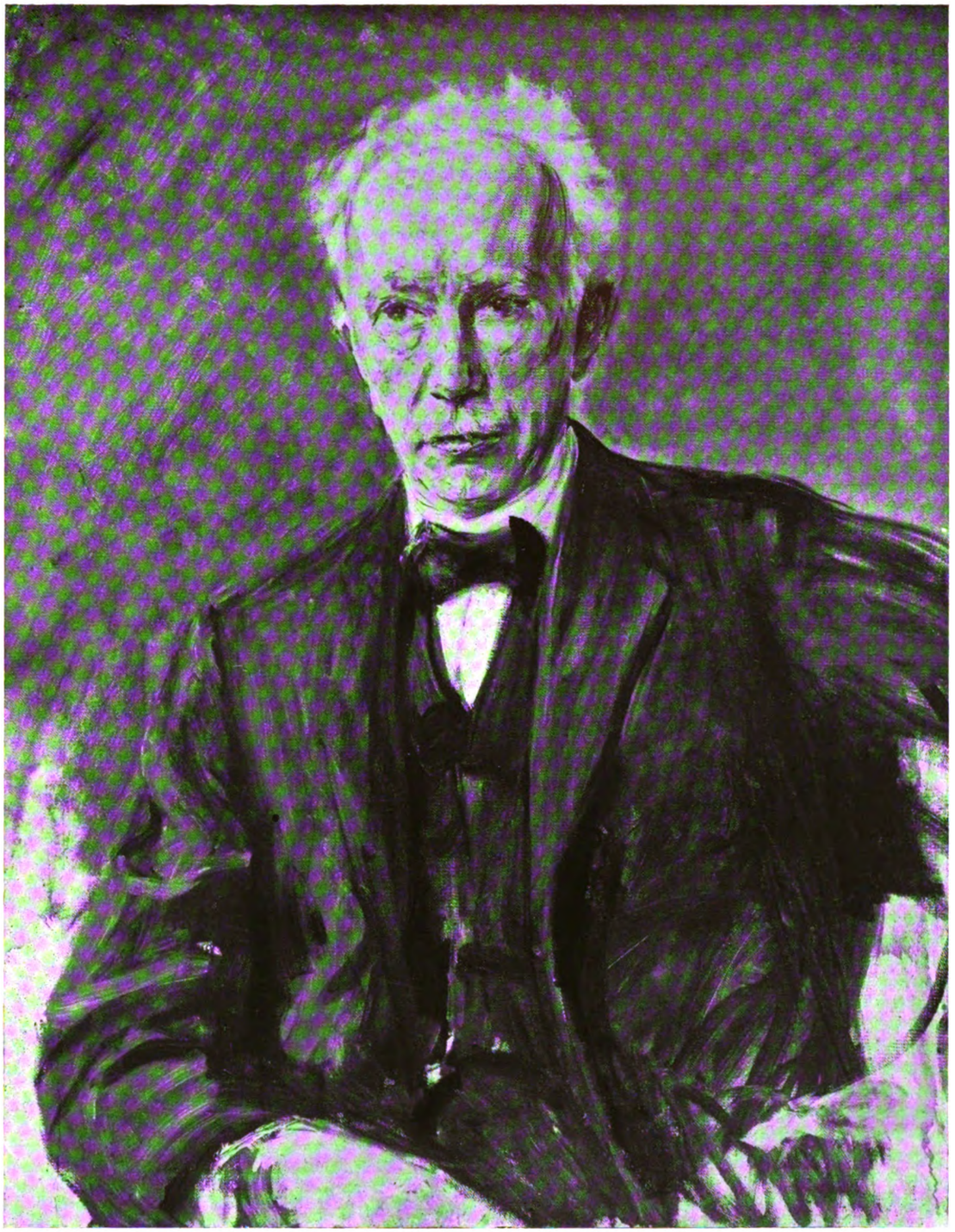
Digitized by Google

Idee, die die Künstler zusammengeführt und zusammengehalten hatte, erschöpft war. Im Wechsel der Dinge ist offenbar die Zeit wieder da für eine Erneuerung der Grossen Berliner Kunstausstellung. Es kommt nur darauf an, dass die Leitung dieser Veranstaltungen die Zeichen der Zeit erkenne und dass sie grosse Gesamtausstellungen mache, ohne Partei zu ergreifen, ohne Tendenz, den Gruppen selbst die Auswahl überlassend, dass sie es verstehe der gesamten Produktion eine Gelegenheit zu schaffen, sich öffentlich zu zeigen. Ein Versuch dieser Art, wie ihn die konversative „Kunststadt" Düsseldorf im vorigen und in diesem Jahr gemacht hat, ist, so ängstlich er auch noch ausgefallen sein mag, als Symptom bedeutungsvoll. Damit soll nicht gesagt sein, diese grossen Gesamtausstellungen wären nun ein „Fortschritt". Das ist ein Begriff, womit überhaupt nicht operiert werden sollte. Ausstellungen wie die im ersten Jahrzehnt der Berliner Sezession wird unser Kunstleben auf absehbare Zeit wohl nicht wieder sehen. Damals kam alles zusammen, um jede Ausstellung zu einem künstlerischen Erlebnis zu machen, aus dem jeder Besucher reicher an Einsicht hervorgehen konnte, wenn er sonst das Zeug dazu hatte. Die Zeit dieser kleinen Eliteausstellungen ist aber vorüber. Das Neue, das nun kommt, muss trotzdem nicht durchaus schlecht sein. Es braucht auch nicht besser sein zu sollen — genug wenn es notwendig ist. Ist es aber notwendig, dann sollte auch die Konsequenz gezogen werden. Die Sezessionen brauchen nicht aufgelöst werden, aber sie sollten von dem Ehrgeiz lassen, fernerhin eine Kunst zu repräsentieren, die über die Grenzen kleiner Künstlerverbände ihrem inneren Wesen nach nun einmal hinauszuwachsen strebt. Die Sezessionen mögen sich begnügen das Interesse ihrer Mitglieder wahrzunehmen und Mitglieder- und Sonderausstellungen zu machen, sie sind aber nicht mehr fähig, Extrakte der gesamten Produktion zu geben — schon darum, weil es der neuen Kunstgesinnung nicht so sehr auf Extrakt ankommt als auf Substanz, nicht so sehr auf Intimität als auch Allgemeingültigkeit. In einem weiteren Rahmen würden sich dann erst Kraft und Schwäche des Neuen zeigen. Das Format der neuen Kunst ist — sowohl wirklich wie bildlich gesprochen — zu umfangreich für die kleinen Sezessionsräume. Und das akademisch Klassizistische des „Expressionismus", das dekorativ Formalistische darin verlangt den Anschluss an die mehr akademische Gesinnung der Grossen Ausstellungen. Das soll nicht eine Kritik sein, es ist eine Feststellung von Thatsachen. Den Thatsachen aber trägt man Rechnung, man zwingt sie nicht in überkommene Verhältnisse. Vielleicht wäre es die lebendigste That, die die Sezessionen jetzt vollbringen könnten, wenn sie die Initiative ergriffen und ihrerseits, im Namen der ganzen neuen Kunst, wieder Anschluss an die grossen Ausstellungen suchten, nachdem sie die stärksten Talente für einige Jahrzehnte, zum Vorteil der deutschen Kunst, davon losgelöst haben.

Nach diesen grundsätzlichen Anmerkungen versage ich es mir, von einzelnen Bildern und Plastiken noch zu reden. Um so mehr, als von den meisten Künstlern, deren Werke ausgestellt sind, schon oft gesprochen worden ist und als von den weniger Genannten ruhig noch eine Weile geschwiegen werden darf, bis ihre Eigenart deutlicher hervortritt. Mit diesen Ausführungen soll aber nicht die Vorstellung erweckt werden — das sei festgestellt —, als handle es sich um eine in allen Punkten missglückte Ausstellung. Wie alle Veranstaltungen der Freien Sezession, ist auch diese anregend, auch sie enthält wertvolle Einzelarbeiten. Der beste Beweis dafür ist, dass sie zu ernsten grundsätzlichen Betrachtungen anregt.

Karl Scheffler

Digitized by Google



MAX LIEBERMANN, RICHARD STRAUSS

Digitized by Google

FRITZ FRIEDERICHS, SELBSTBILDNIS

DER REZENSENT BRAUCHT NICHT BESSER MACHEN ZU KÖNNEN, WAS ER TADELT

VON

G. E. LESSING

Diese Anmerkung des grössten deutschen Kritikers über Kritik, die sich ohne Zwang auf die bildende Kunst übertragen lässt, wäre ebenfalls eines Platzes im Katalog der Freien Sezession würdig gewesen, da der darin behandelte Vorwurf immer noch, wenn auch mehr mittelbar, erhoben wird und da Lessings Worte geeignet sind, die auch heute noch verwirrten Begriffe zu klären.

Tadeln heisst überhaupt sein Missfallen zu erkennen geben.

Man kann sich bei diesem Missfallen entweder auf die blosse Empfindung berufen, oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes thut der Mann von Geschmack, dieses der Kunstrichter.

Welcher von ihnen muss das, was er tadelt, besser zu machen verstehn?

Digitized by Google

Man ist nicht Herr seiner Empfindungen! aber man ist Herr, was man empfindet, zu sagen. Wenn einem Mann von Geschmack in einem Gedichte oder Gemälde etwas nicht gefällt: muss er erst hingehen und selbst Dichter oder Maler werden, ehe er es heraussagen darf: das gefällt mir nicht? Ich finde meine Suppe versalzen: darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?

Was sind die Gründe des Kunstrichters? Schlüsse, die er aus seinen Empfindungen, unter sich selbst und mit fremden Empfindungen verglichen, gezogen und auf die Grundbegriffe des Vollkommenen und Schönen zurückgeführt hat.

Ich sehe nicht, warum ein Mensch mit seinen Schlüssen zurückhaltender sein müsse als mit seinen Empfindungen. Der Kunstrichter empfindet nicht bloss, dass ihm etwas nicht gefällt, sondern er fügt auch noch sein denn hinzu. Und dieses denn sollte ihn zum Bessermachen verbinden? Durch dieses denn müsste er gerade des Bessermachens überhoben sein können.

Freilich, wenn dieses denn ein gutes, gründliches denn ist, so wird er leicht daraus herleiten können, wie das, was ihm missfällt, eigentlich sein müsste, wenn es ihm nicht missfallen sollte.

Aber dieses kann den Kunstrichter höchstens verleiten, einen Fingerzeig auf die Schönheit zu geben, welche anstatt des getadelten Fehlers da sein könnte und sollte.

Ich sage verleiten; den verleitet wird man zu Dingen, zu welchen man nicht gezwungen werden kann, und zu Dingen, welche übel ausschlagen können.

Wenn der Kunstrichter zu dem dramatischen Dichter sagt: anstatt dass du den Knoten deiner Fabel so geschürzt hast, hättest du ihn so schürzen sollen; anstatt dass du ihn so lösest, würdest du ihn besser so gelöst haben: so hat sich der Kunstrichter verleiten lassen.

Denn niemand konnte es mit Recht von ihm verlangen, dass er sich so weit äusserte. Er hat seinem Amte ein Genüge geleistet, wenn er bloss sagt: dein Knoten taugt nichts, deine Verwicklung ist schlecht und das aus dem und dem Grunde. Wie sie besser sein könnte, mag der Dichter zusehen . . . . .

FRANZ DOMSCHEIT, FLUCHT

Digitized by Google

MILLY STEGER, TANZENDE

APHORISMEN ÜBER KUNST

VON

ERNST HOHENEMSER

Die Kunst bleibt die gleiche durch alle Jahrhunderte, solange das menschliche Herz das gleiche bleibt.

⁂

Sehen ohne zu denken ist genau so wertlos wie denken ohne zu sehen.

Nur wer sieht und denkt, denkt und sieht — sieht.

⁂

Der Lorbeer ist nicht käuflich. Der geprellte Käufer wird bald gewahr, dass er eine ungewöhnlich hohe Leihgebühr für den Kaufpreis gehalten hat.

⁂

Cultur ist das ideale Nationalvermögen!
Wer stellt seine Reichtümer zur Schau?

⁂

Dem Kritiker muss zu gut gehalten werden — besonders da, wo er geniesst, was er kritisiert —, dass kein Weg schwerer ist als vom Guten zum Schlechteren. Das Schlechtere verdirbt die Laune.

⁂

Die schönste und poetischste, aber zugleich auch die tiefsinnigste und geistvollste Auffassung von dem, was wir produktive Phantasie nennen,

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES PROFESSOR R. CASSIRER

Digitized by Google

haben die Mystiker gehabt. Denken wir zum Beispiel an das Distichon des Angelus Silesius:

Die Rose, welche hier dein äussres Auge sieht,
Die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht.

✵

Leidenschaften und Laster sind phantasievoll. Daher sind sie das ewige Thema der Dichtung.

✵

Man kann es niemanden übel nehmen, wenn ihm ein Kunstwerk gefällt oder missfällt: Die Dummheit fängt erst an, wenn er Gründe dafür angiebt!

✵

Die Gedanken dringen wohl ins Volk und werden ihm vertraut, aber die Form, die eigentlich die Kunst ist, wird niemals populär.

✵

Um aus dem Vortrefflichen Vortreffliches zu lernen, muss einer vortrefflich sein; ein Narr saugt Narrheit aus allem.

✵

Was du nie ersehnt hast, kannst du auch niemals wahrhaft besitzen.

✵

Es ist keine Kunst zu wissen wie die Menschen denken — wenn man nur einen normalen Verstand hat. Aber um zu wissen wie sie fühlen, dazu muss man ein vielfältiger Mensch, oder ein Dichter sein.

✵

Wer Schatten spenden will, muss sich selbst der Sonne Glut aussetzen.

✵

Bei der Beurteilung aller Schriftstellerei sollte man sich die Frage vorlegen, ob einer mit wenig Worten viele Gedanken oder mit vielen Worten wenig Gedanken ausdrückt.

✵

Nachdem so viele geniale Künstler verkannt und unbekannt gestorben sind oder nach langem, heldenhaften Ringen im hohen Alter eine späte Anerkennung in der Welt gefunden haben, sollte man meinen, dass die Menschen, endlich gewitzigt, vorsichtig und nachsichtig prüfend, anfangen würden sich selbst sowohl, als die aufstrebenden Talente richtiger einzuschätzen. Weit gefehlt! Die Konjunktur des Genieleidens ausnützend, machen absurde Talente und ihre Apostel eine abscheuliche Reklame für fratzenhafte Kunst, der dann die Welt, gestachelt von der Eitelkeit, neue Genies zuerst zu entdecken, verfällt. So bleibt der jammervolle Zustand bestehen: das Absurde hat sein Publikum und das Talent bleibt im Winkel.

✵

Es ist nicht richtig zu sagen, dass die Dinge sich entweder an unsern Verstand oder an unser Gefühl wenden: Sie wenden sich an beide zugleich. Der „reine Verstandsmensch" ist eine Konstruktion der Leute, denen es an Verstand fehlt. Wo viel Verstand ist — ist auch viel Gefühl. Aber (und das vergisst man zu leicht) auch viel Hemmung für kranke und alberne Gefühle, in denen die, zumeist von sich selbst so genannten, Gefühlsmenschen excellieren.

✵

Kein Beginnen ist törichter als das ästhetisch Schöne erklären zu wollen. Sobald es gelänge — wäre es mit der spezifischen Wirkung vorbei. Das Unbegreifliche am Unbegreiflichen ist eben, dass es nicht begriffen werden kann. Ein gutes Dichterwort fällt wie ein Hammerschlag aufs Herz.

✵

Wenn die grossen Toten ihre posthumen Verehrer, die sich so viel auf sie zugute thun, kennen würden . . .!

✵

Wer geniesst, der liebt, wer liebt, versteht. In den Grossstädten sind sie von dem Wahn besessen, dass kalte Bosheit Verständnis sei.

✵

Die Alterswerke Tizians haben eine grosse Verwandtschaft mit denen Rembrandts. Von andern Voraussetzungen völlig verschiedene Wege durchlaufend kommen sie an das gleiche Ziel.

✵

Es ist ein weit verbreiteter Irrtum zu glauben, dass einer von einer Sache etwas verstehen müsse, nur weil er sich damit beschäftigt.

✵

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, DAS HAUS DES KÜNSTLERS IN WANNSEE

Digitized by Google

Es giebt kein feineres Sieb als die Zeit.

✲

Es ist kein Streit unsinniger, als mit einem Künstler um sein Werk. Man könnte ebensogut sagen: Werde zunicht, und sei wie ich.

✲

Die wenigsten Menschen sind fähig ein Wesen oder ein Ding zu dulden, das keinem Zweck dient. Sie sind für die Kunst ewig verloren.

✲

Dilettanten ertragen den Tadel leicht, Künstler schwer. Beim Dilettanten trifft der Tadel das Werk, beim Künstler verwundet er das innerste Wesen.

✲

Wer die Dinge als erster so sieht, wie sie später alle sehen lernen, ist ein Künstler; wer sie als einziger so sieht, wie sonst keiner, ist ein Wahnsinniger. Daher gleichen unverstandene Künstler den Wahnsinnigen.

✲

Eine rechte Künstlerphantasie arbeitet im Schlafen und im Wachen. Ununterbrochen.

✲

Es ist ein gewaltiger Unterschied ob sich ein disziplinierter Mensch gehen lässt oder ein undisziplinierter. Wer dem Gesetz einmal untertan war und sich dadurch emanzipiert, dass er auf natürliche Weise darüber hinauswächst, giebt sozusagen dem Allgemeinen nur ein individuelles Gepräge, weil das Gesetz in ihm als aufgehobenes Moment wirksam ist. Er ist nicht notwendig ohne Grazie wie der undisziplinierte Barbar.

✲

So offenbaren sich im Altersstil ganz grosser Künstler die Kunstgesetze in einer sublimierten und nur für sie gültigen Form. Aber wir fühlen den Zusammenhang mit dem Allgemeinen, dem Bekannten, heraus. Dagegen verletzt das „fürchterliche Erdreusten“ jugendlicher Originale und bleibt uns fremd, weil ein Zusammenhang weder mit eigenem noch fremdem Gesetz zu spüren ist, und weil ein Chaos nur als Kontrast zu einem Kosmos erfreulich wirken kann.

✲

Der Handwerker macht den Weg um des Zweckes willen, der Dilettant um der Nebenzwecke willen: aber den Künstler freut die Mühe des Weges.

✲

Im Künstler ist der Dilettant und der Handwerker zu einer höheren Synthesis vereinigt.

✲

Zwischen Kunst und Handwerk läuft eine feine Grenzlinie: Leiden der Seele.

✲

Eine Kunst, die im Begriffe malt, meisselt, baut oder gar komponiert, ist wahrlich einer Philosophie würdig, die Anschauungen oder Gefühle denkt.

✲

Wenn ein Künstler von allen anerkannt wird, heisst das, dass er von allen verstanden wird?

✲

Alle gute Malerei hat einen schon aus der Entfernung wahrnehmbaren Gesamtton. Es lohnt nicht der Mühe sich vor Bildern aufzuhalten, denen dieser Gesamtton fehlt. Das einheitliche Licht muss im Kopf des Malers sein, dann ist es einerlei, ob er sich ins Freie oder ins Atelier stellt.

✲

Einer eleganten Frau, die sich stundenlang vor dem Spiegel müht um eine Farbennüance auszuprobieren, traue ich mehr Kunstgefühl zu, als den Weibern, die mit schmutzigen Händen und fliegenden Haaren, auf hohen Leitern sitzend, mittelmässige Kopien nach herrlichen Originalen anfertigen.

✲

Was im Leben Charakter, das ist in der Kunst Stil: dass man wisse was man will, und die Kraft habe es zu erreichen und auszudrücken. Bewusst oder unbewusst. Der Dämon leitet.

✲

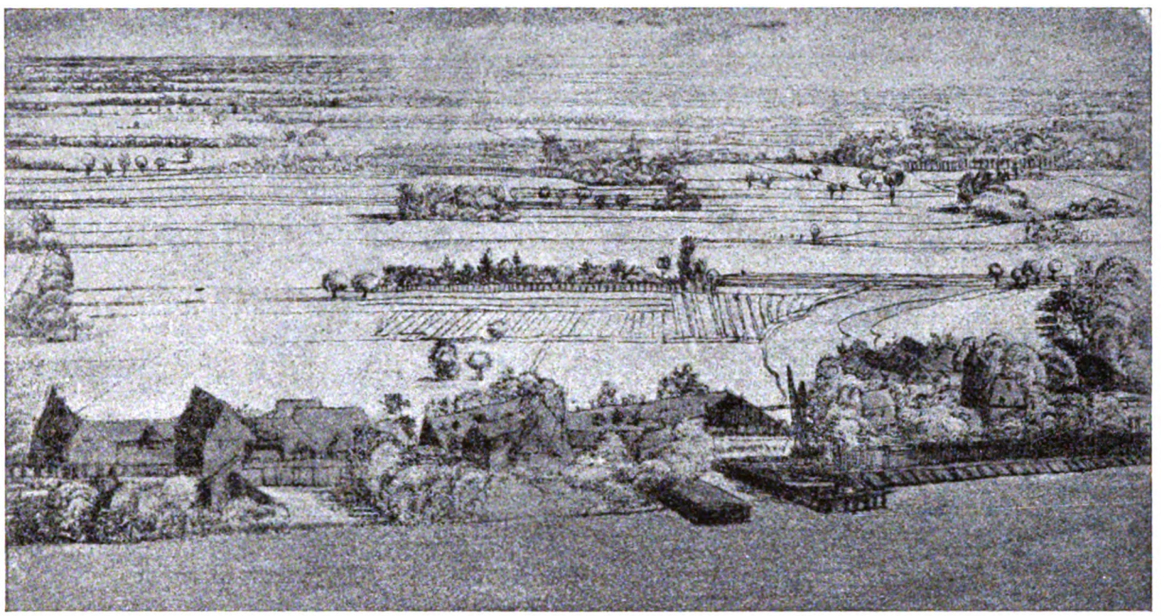
Es kann doch unmöglich weit her sein mit der Cultur, solange man immer nur von Zimmereinrichtungen spricht.

✲

Sie reden von Cultur und haben nicht einmal Würde . . .

✲

Digitized by Google



HERKULES SEGERS, DAS FLUSSUFER
LONDON, BRITISH MUSEUM

DAS GRAPHISCHE WERK DES HERKULES SEGERS

VON

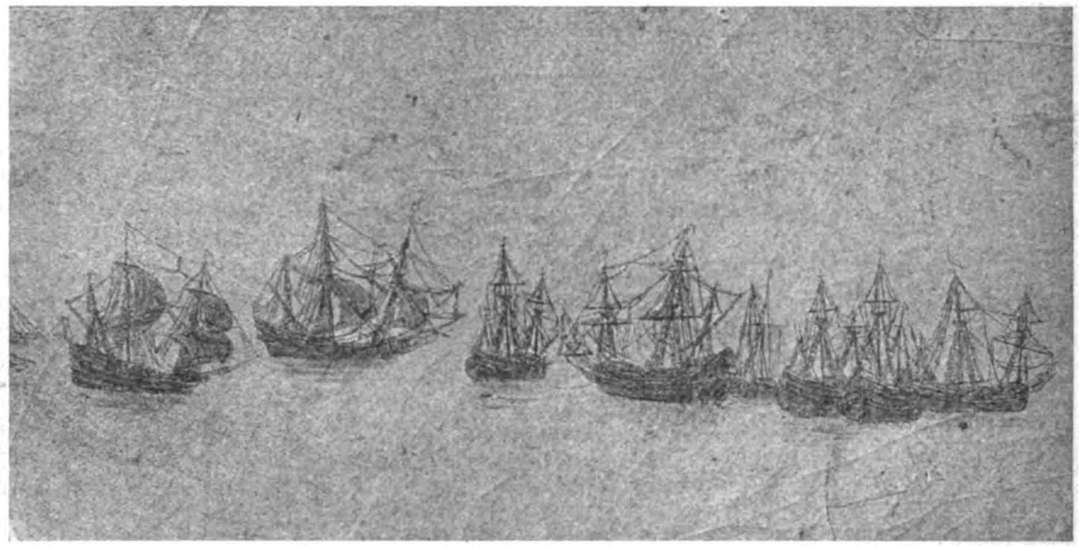
H. BEENKEN

Herkules Segers ist vielleicht die frappierendste Erscheinung unter den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts. Rembrandt und Hals sind zwar grösser, aber sie sind Zentren, um die herum sich das künstlerische Leben der Zeit kristallisiert, daher empfinden wir sie an ihrem Platze als notwendig. Die Persönlichkeit des Segers dagegen dünkt uns in ihrer Umgebung exotisch, es will uns nicht recht einleuchten, dass dieser Mann ein Kind dieses Landes und dieses Jahrhunderts war. Zwar sehen wir, dass Elemente seiner Kunst in der folgenden Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei fortwirken, vor allem durch Rembrandt weiter entwickelt werden, auf den Segers sicher mehr als irgend ein anderer Holländer gewirkt hat. In anderem aber ist dieser Künstler wieder ganz einzig in seiner Umgebung und zugleich aufregend modern. Da sondert er sich auch völlig von denen, die ihn anknüpfen, da hat ihn keiner der Zeitgenossen verstanden, und wir begreifen, dass das holländische Publikum sich von diesen Dingen abwandte, die ihm unzugänglich sein mussten.

Das Leben des Segers spannt sich etwa in das halbe Jahrhundert zwischen 1590 und 1640 ein, es scheint nach den ins Sentimentale ausschweifenden Berichten der Hoogstraaten und Houbraken das typische des verkannten und daher verkommenden Genies. Seiner Frau soll er alle Hemden und Betttücher bedruckt und bemalt haben, aber verkauft hat er nichts, so dass angeblich die Fettkrämer in den von ihm radierten Blättern Butter und Seife einzuwickeln pflegten. Schliesslich habe er seinen Kummer im Weine ertränkt, sei dann eines Tages im Rausche von der Treppe getorkelt und habe so seinen Tod gefunden.

Der Ruhm des Segers ist durch einen 1903 im „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ erschienenen Aufsatz von Bode erneuert worden, in

Digitized by Google



HERKULES SEGERS, DIE KLEINEN SCHIFFE
AMSTERDAM

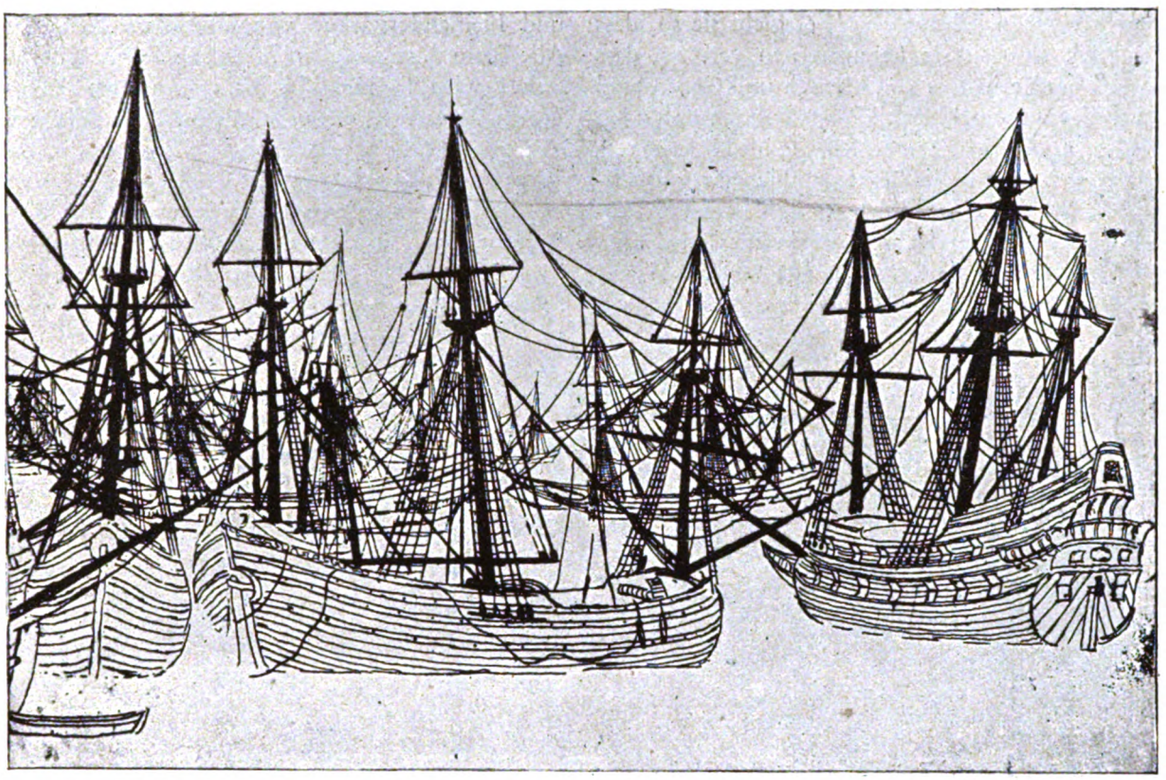
welchem neben die meist schon bekannten Radierungen auch noch ein Teil der wenigen Gemälde, die wir von Segers besitzen, gestellt wurde. Inzwischen, 1910/12, ist durch die Graphische Gesellschaft die durch die Bemühungen des verstorbenen Jaro Springer zustande gekommene Publikation der Radierungen des Meisters (Verlag Bruno Cassirer) erfolgt, sodass ein Überblick über das Werk dieser merkwürdigen Künstlerpersönlichkeit möglich ist.

Mehr als bei den übrigen Holländern ruht die Bedeutung des Segers auf seinem graphischen Werk, das fast ausschliesslich aus Landschaftsradierungen besteht. Hier erst tritt uns die persönliche Eigenart des Meisters ganz frei entgegen, hier erst offenbart sich das Einzige seiner Kunst in seiner ganzen Glorie, und in diesen unmittelbarsten künstlerischen Äusserungen liegen die Wurzeln seines Wesens am offensten.

Mit Segers setzt ein neues Gefühl für Grösse und Weite von Landschaft in der Kunstgeschichte ein. Die alte Landschaft war meist intim, freundlich und im Grunde nicht sehr aufregend gewesen. Gegenden, in denen man allerlei sieht, in denen spazieren zu gehen sehr vergnüglich sein muss, waren gegeben. Alle Dinge waren dem Menschen nahe gerückt, indem sie in endlicher Proportion zu menschlichen Grössen standen, indem nichts zu gross und nichts zu klein war. Welch ein anderes Ethos in den meisten Blättern von Segers! Da ist alles Hinweis auf das Unendliche, im Verhältnis zu dem jeder Mensch sich klein fühlen muss, da sind Grössen gegeben, die dem Menschen keine fassbaren und messbaren mehr sind. Aus diesen Bildern streckt sich uns keine freundliche Hand mehr entgegen, um uns einen Weg zu führen, von dem aus gesehen, alle Dinge sich menschlich nahe ausnehmen. Der Blick soll möglichst viel Raum auf einmal fassen. Das Gesichtsfeld ist ein ungewöhnlich weites. Der Augenpunkt wird gerne sehr hoch genommen. Ein eigentlicher Vordergrund fehlt häufig, und wo er da ist, ist er so gegeben, dass man zu den Dingen kein allzu vertrauliches Verhältnis gewinnen soll. Nichts rundet sich uns plastisch entgegen, keine breiten, den ganzen Bildvordergrund einnehmenden Wege leiten den Blick in die Tiefe. Selbst bei de Momper und den Vlamen, von denen Segers als Schüler des Gilles van Coninxloo ausgeht, ist die Landschaft noch Gefäss des Menschen. Bei dem Holländer aber ist alles abweisend und ohne Zentrum. Die Darstellungen sind nicht irgendwie zugespitzt, die Blickbahnen konzentrieren sich nicht auf bestimmte Stellen des Bildes. Dafür aber liebt der Künstler pikante unerwartete Überschneidungen des Bildraumes, etwa durch überhängende Zweige oder schräg durch die Bildecken hindurchragende Baumstämme im Vordergrund.

Segers hat, ganz Kind des niederdeutschen Bodens, die heimische Ebene in Perspektiven gestaltet, in denen sie keiner vor ihm gesehen hat. Es ist, als habe von den Früheren niemand die gewaltige Ausdrucksmacht, die in der Weite des Flachlandes

Digitized by Google



HERKULES SEGERS, DIE GROSSEN SCHIFFE
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

liegt, bemerkt. Vor ihm gliedert sich die grenzenlose Fläche in eine schier unendliche Folge von schmalen Schichten und Streifen. Die Dynamik in ihrer erbarmungslosen Parallelität ist von solcher Abstraktheit, dass sie alles organische Leben zu ertöten scheint. Überall nur die grosse über alle körperlichen Begrenztheiten hinausweisende Gebärde, in die alles Gegenständliche, Bäume, Häuser, Wasser, Gebüsch, auch kleine Wellungen des Terrains einbezogen ist, wie die Statuen an den Pfeilern in den Bewegungsstrom einer gotischen Kathedrale. Wie in der Gotik in eine unendliche Höhe, so weist hier jedes Ding in die Weite der Ebene, in deren grenzenloser Ausgedehntheit es immer unverhältnismässig klein bleibt. Es ist ein neues Visieren auf die Urkontraste der Richtungen, das wir in den Darstellungen der Ebene bei Segers und nach ihm vor allem bei Rembrandt finden, und welches damals in Holland, wenigstens in dieser Konsequenz keine Selbstverständlichkeit war. Die normale holländische Landschaftszeichnung giebt die Erscheinung als ein flaumiges Wolken von Hellem und Dunklem, aus dem sich bei Segers wie dann auch bei Rembrandt präzisere Formen von elementaren Kontrastwirkungen kristallisieren. Die grossen Richtungen der Formbewegung werden als das Wesentliche erkannt. Die neue Anschauung des Segers von der flachen Landschaft wird im Rembrandtkreise vor allem durch Philips Koninck weiterentwickelt.

Nicht nur die Ebene, sondern auch das Gebirge hat Segers mit neuen Augen gesehen. Riesige und phantastische, hier und da von Wolkenfetzen umdampfte Felsformationen, inmitten derer sich manchmal ein Ausblick in ein weites Tal oder in die Ebene eröffnet, alles von einer Unwirtlichkeit und Urweltlichkeit, die damals völlig neu war. Nichts will unseren Blick bequem in diese Odnisse hineinführen. Wir sind gezwungen, sie auf einmal aufzufassen, die abstrakten Formbegegnungen der Bergsilhouetten und der in das Gestein hineingegrabenen Klüfte in ihrer ganzen Beziehungslosigkeit zu uns vertrauten Grössen hinzunehmen. Diese neue landschaftliche Phantasie entspringt einer spezifisch nordischen Art des Sehens. Der Künstler romanischer Rasse giebt alle Dinge nur in den Beziehungen zu

Digitized by Google

seinem eigenen Körpergefühl, er giebt sie so, dass der Blick sich an sie heranzutasten vermag, dass überall das Verhältnis von Mensch und Gegenstand des Bildes als ein körperlich-sinnliches empfunden werden muss. Mit seiner Körpersinnlichkeit vermag er sich auch in die Bewegung der rein kristallinischen Materie einzufühlen, so dass in seiner Darstellung nicht nur das Sichschlängeln eines Flusslaufes, einer Strasse und die Krümmungen von Ästen und Zweigen, sondern auch das Sichwellen des Terrains, das Sichrunden von Felskuppen, überhaupt alle

und Ineinanderwirken von abstrakten Urkräften. Alle Form durch solchen künstlerischen Willen gestaltet, wird Trägerin des Ausdrucks dieser Kräfte, indem sie weit hinausweist aus der Enge des Bildes.

*

So ausgesprochen germanisch die Kunst des Segers nun ist, so wenig barock ist sie, denn dieser Künstler ist keiner der Bahnbrecher des malerischen Sehens. Segers erscheint rückständig, wenn man ihn an seinen ungefähren Altersgenossen, etwa Jan van Goijen

HERKULES SEGERS, DIE LANDSCHAFT MIT DEM FICHTENZWEIG
BERLIN

plastische Formbewegung als eine nach den Gesetzen organischer Körperlichkeit sich vollziehende ausgedeutet erscheint. Der Romane erlebt das Gleiten der Formen und die sich entgegenstellenden Widerstände oder Einschnürungen körperlich, er geniesst und leidet mit der Bewegung der Materie, in deren Strömen er sich willig und widerstandslos treiben lässt. Segers aber erlebt in aller Form — und das ist das Germanische seiner Kunst — nicht das Menschliche, sondern das Kosmische. Die Natur ist ihm nicht wie dem Italiener eine Resonanz seines körperlichen Menschentums, sondern ein Gegeneinander-

oder Esaias van de Velde, misst. Die Linie verliert bei ihm nie ganz ihren Wert als Kontur, sie giebt sich nicht eigentlich dazu her, bloss die Flächen zu schwärzen. Oft sind die einzelnen Blätter der Bäume noch von Form umzogen. Schon beginnen aber die Striche zu zerbröckeln, sie fahren nicht mehr sauber und klar über die Fläche hin, sondern kräuseln sich eigenwillig, oft sich zu Flecken mit eigentümlich knusperigen Rändern verdickend. So bezeichnen sie nicht mehr die rein linear-abstrakte Grenze von Fläche und Fläche, sondern werden selber zu Flächen, die gleichberechtigt neben dem, was nicht Dunkelheit ist, stehen, Fleck

Digitized by Google

neben Fleck. Darum weil die Form Grenze und Fleck zugleich sein soll, schwelgt Segers in seinen Gebirgslandschaften darin, die Oberflächen tief aufzupflügen, wilde Spalten und Klüfte in den Felsboden einzugraben, so dass das ganze Gelände in tiefe Schattenfurchen aufgewühlt erscheint. So rieseln diese Gebilde, halb Linie halb Fleck über beträchtliche Teile der Bildfläche hin, sie als grosse Einheiten, in denen alles Kleine überschwemmt wird, zusammenfassend. Die Materie wird als eine bei Rembrandt, mit den kontrastierenden Lichtmassen zusammen die Architektonik des Bildes entscheidend zu bestimmen. Segers ist einer der ersten, die Wolkenschatten dargestellt haben, charakteristischerweise sind diese Schatten aber erst nachträglich auf die Platte oder auf das Papier aufgetuscht, es existieren meist auch Etats, in denen sie fehlen. Sie sind eben nicht wie bei Rembrandt die wichtigsten Komponenten schon der ersten Bildrechnung.

HERKULES SEGERS, DIE GROSSE LANDSCHAFT MIT DEN ABGEBROCHENEN FICHTEN
LONDON, SAMMLUNG W. ESDAILE

kosmische Ganzheit gegeben, in der alles Einzelne und Besondere untergehen soll.

Diese wüsten Schluchten, durch deren unendliche Vielgestaltigkeit und abstrakte Ausdruckskraft Segers die Flächen mit einer eigentümlichen Dynamik erfüllt, bedeuten als Schattenwerte natürlich nicht das, was die massiven, über alle Formgrenzen hinweggehenden Dunkelheiten bei Rembrandt bedeuten. Und wo Segers grössere kompaktere Schattenflächen giebt, tragen sie irgendwie noch den Charakter des Zufälligen, Flüchtigen, Wegdenkbaren, sind also weit davon entfernt, wie

Die Differenzierung der Licht- und Schattenstufen, die allen seinen Zeitgenossen als die wesentliche Aufgabe erschien, scheint Segers gar nicht zu interessieren. Die überall lebendig zugespitzten Kontraste beleuchteter und unbeleuchteter Materie, die jeder Zeichnung Jan van Goijens eine so eminente Lebendigkeit und zugleich ihre innere Straffheit und Festigkeit garantieren, fehlen bei Segers vollständig. Die so gleichmässig von Strichen oder Flecken überzogenen Flächen seiner Radierungen verraten ein völlig anders orientiertes Auge. Auf die Wirkung von Licht- und Schattenübergängen

Digitized by Google

HERKULES SEGERS, BAUMSTAMM
LONDON, BRITISH MUSEUM

ist es gar nicht abgesehen. Statt dessen visiert das Auge dieses Künstlers — und das verleiht seinen Werken den Charakter einer so frappierenden Modernität — auf das farbige Wesen der Erscheinung. Segers kommt dem graphischen Stile der letzten Jahrzehnte sehr nahe — man denkt vielleicht an van Gogh, — während Rembrandt und im Grunde alle Künstler des Barock ihr Auge mit einer heute völlig unvorstellbaren Schärfe auf das in ständigem Flusse befindliche Spiel von Licht und Schatten einstellten. Die Farbigkeit des Impressionismus dagegen beruht auf den als absolut empfundenen Kontrasten voneinander gelöster Flächen und Farbpartikel. Bei Segers offenbart sich solches farbiges Sehen in dem Wechsel der Struktur der Strichlagen, je nachdem das Grün einer Wiese, das Braun von Holz oder das erdige Grau von Felsen und Wegen gegeben werden soll. Das Visieren auf farbige Kontraste statt auf Licht- und Schattenübergänge bedingt die Flachheit der Dinge, den Verzicht auf das körperliche Sichrunden. Man denke an Manet. Die Flächen breiten sich plan aus, der Tiefeneindruck resultiert fast allein aus den Überschneidungen. Im ganzen genommen ist die Farbigkeit des Segers'schen Stiles natürlich gegenüber der des Impressionismus nur eine relative, die barocken Elemente des tonigen Sehens fehlen nicht völlig. Das Merkwürdigste ist wohl das Blatt „Die grossen Schiffe", in dem alles in einer grossen, lichten, völlig schattenlosen Fläche gegeben ist, in der sich nur die dunkelfarbigen Masten, die Taue und die Konturen der Schiffe nud Schiffsplanken als Schwärzen ausnehmen. Mag dieses Blatt auch unvollendet sein, es beweist, wie dieser Künstler imstande war, eine Bildrechnung ohne jede Berücksichtigung der Lichtwerte der Erscheinung aufzubauen. Nicht minder merkwürdig ist die Radierung „Die bemooste Tanne." Eine dunkle Baumsilhouette vor farbig getöntem Himmel, die aber nicht im mindesten Konturwerte im Sinne der Linearität der Renaissance besitzt, weil sie nicht wie eine italienische Silhouette das Resultat einer bis in die äussersten Astspitzen getriebenen Einfühlung in das organische Leben der Bauform ist. Da ist alles locker und gelöst. Die Silhouette wirkt dabei ganz abstrakt, fast ornamental. Dieses Blatt ist die stärkste Vorwegnahme modern-flächiger Schwarzweissgraphik, im ganzen siebzehnten Jahrhundert. Die moderne Schwarzweissgraphik, ist das Resultat des neuen Farbensehens, denn jede in tonigen Übergängen sehende Kunst musste es vermeiden, absolute farbige Kontraste wie Schwarz und Weiss in dieser Weise nebeneinander zu stellen, da für sie nur die relativen Kontraste der unendlichen Reihe zwischen Licht und Dunkel existieren. Nun wird es auch begreiflich, warum die Blätter des Segers schon so viele Betrachter an japanische Holzschnittkunst gemahnt haben. Die Japaner haben eben schon zu einer Zeit farbig gesehen, als die europäische Kunst nur auf Licht und Schatten achtete. Deshalb fand die japanische Kunst erst in der impressionistischen Generation Verständnis und begeisterte Anerkennung. Aus demselben Grunde erfolgte erst jetzt die Entdeckung des Segers.

Wenn sich uns das Sehen des Segers nun als ein Sehen in Farben darstellt, so dürfen wir uns nicht mehr wundern, dass seine Graphik nicht bei den Möglichkeiten einer reinen Schwarzweisskunst stehen blieb, sondern auch die Farbe in ihr Gebiet

Digitized by Google

HERKULES SEGERS, HÜGELIGE LANDSCHAFT
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

einzubeziehen versuchte. Den eigentlichen Farbendruck kannte Segers nicht, wohl aber druckte er statt mit schwarzer Farbe mit grüner, blauer, brauner oder grauer, ferner auch auf farbigem oder vor dem Drucken eingefärbtem Papier. Häufig tuschte er auch die schon gedruckten Blätter in den verschiedensten Farben nach. In der Absicht, oft auch in der Wirkung begegnet er sich auch hier mit den Japanern, allerdings nicht in der Technik. Infolge dieses komplizierten Druckverfahrens, vielleicht noch mehr als infolge der geringen Beachtung, die Segers zu seinen Lebzeiten zuteil wurde, existieren nur ausserordentlich wenige Blätter des Meisters. Springer zählt in seinem Verzeichnis 62 verschiedene Radierungen, bei insgesamt nur 177 Abzügen auf, so dass viele Blätter nur als Unika existieren. Unika sind die Segers'schen Radierungen auch oft dann, wenn mehrere Abzüge von einer Platte erhalten sind, weil die Etats eine technisch so verschiedene Behandlung aufweisen, dass von einer Identität kaum die Rede sein kann. Zeichnungen von der Hand des Segers sind nur in ganz geringer Zahl bekannt. Ich glaube als sein Werk die Zeichnung eines Baumstammes im British Museum bezeichnen zu dürfen, die in der Kleinmann'schen Publikation holländischer Zeichnungen (Serie II, Bl. 38) fälschlich dem Paulus Potter zugeschrieben worden ist. Die schattenlose Flachheit, die eigenwillig ornamentale Silhouette, die Freude an den die Oberfläche zerklüftenden Rissen und Furchen, das alles weist auf niemanden anders als auf Segers. Potter wäre ebenso wie Ruisdael viel räumlicher, weicher und nie so linear. Unecht sind zwei im Berliner Kabinett als Segers ausgelegte Zeichnungen, ferner ein Blatt in Göttingen, das von Hind dem Jan Ruischer zugeschrieben worden ist.

Rembrandts erste um 1640 entstandenen Landschaften stehen stark unter dem Eindrucke Segers'scher Werke, aber es ist nicht so, als ob der grössere Meister sich je gegenüber einem anderen unselbständig verhalten hätte. Es ist nur ein Aufnehmen

Digitized by Google

und Weiterentwickeln der schöpferischen Bildgedanken des Älteren. Ein markantes Beispiel ist die wahrscheinlich auf einer schon von Segers benutzten Platte radierte „Landschaft mit den drei Bäumen". Die weite Ebene, die sich links aufthut, ist ohne Segers undenkbar. Rembrandt aber zieht die Fäden viel straffer an, er entwickelt das Ganze in schroffer Verkürzung aus einem nahen Vordergrunde heraus. Die Tiefenbewegung ist so intensiv, dass es scheint, als werde uns der Boden unter den Füssen weggesogen. Segers hätte alles viel langsamer und zurückhaltender vorgetragen. Rembrandt thut in sein Bild noch einige Menschen und Tiere hinein, die in ihrer Kleinheit doch einen gewissen Masstab für das Riesengrosse um sie herum abgeben. Er will den Beschauer unmittelbarer packen, ihn persönlich in das Drama, das er in seiner Landschaft entrollt, irgendwie hineinziehen. Wesentlich ist dann vor allem die Foliierung der lichten Ebene durch die dunklen Kulissen des Vordergrundes. Die Bewegung der Licht- und Schattenmassen ist es, auf der die ganze Bildarchitektonik beruht, und die in das Ganze eine lebendige Spannung und Bewegtheit hineinträgt, neben der alles bei Segers breit und undifferenziert erscheinen muss. Im Gegensatz zu den Werken des Älteren ist die Entwicklung der Rembrandt'schen Kunst auf die Ertötung der Eigenwerte der Farbe gerichtet, die Farbe soll nur insoweit Geltung haben, als sie von den Wellen der Auf- und Abbewegung des Lichtes getragen wird. In diesem Punkte hat sich Rembrandt gegen Segers erklärt, in diesem Punkte ist Rembrandt auch antiimpressionistisch. Das aber hinderte ihn nicht, das Kosmische der Segers'schen Kunst weiter zu entwickeln, das neue Gefühl für Grösse von Landschaft ins Dramatische zu steigern. War doch das Sehen der beiden Meister ein abstraktes unsinnliches Sehen, ein Sehen nordischer Menschen, die nicht auf das Körperwesen der Erscheinung, sondern auf das unterirdische Strömen kosmischer Urkräfte zu schauen sich gedrängt fühlten.

HERKULES SEGERS, DIE BEMOOSTE TANNE
AMSTERDAM

Digitized by Google

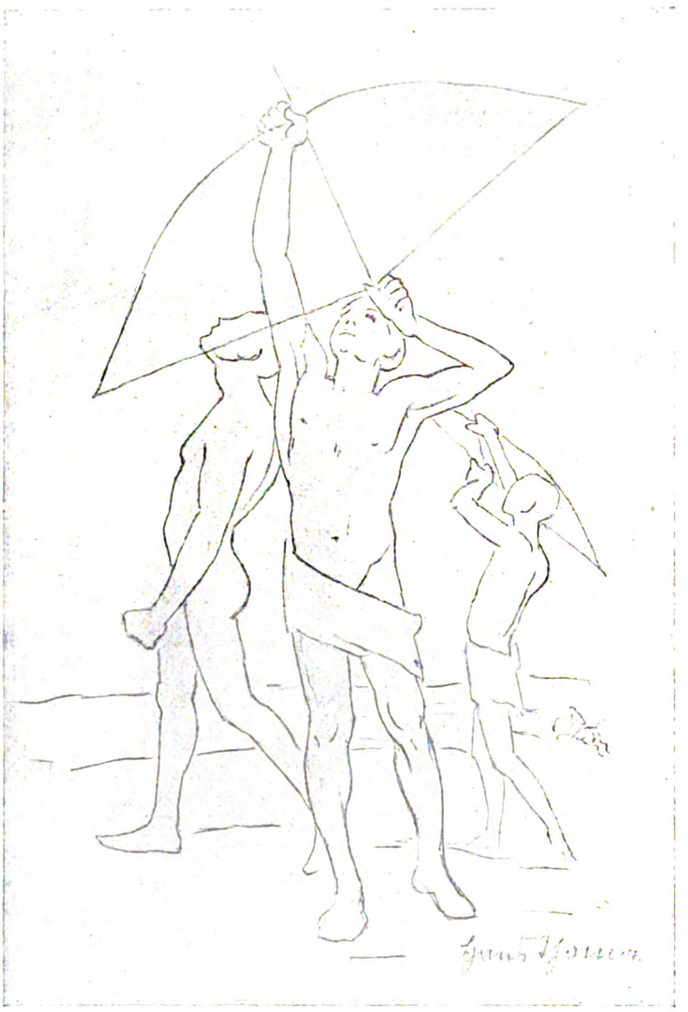
WILHELM BUSCH, BLEISTIFTZEICHNUNG
VERSTEIGERT BEI PAUL GRAUPE, BERLIN

der die düstere Gestalt des Weltentrückten wiederspiegelt.

Die Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden bietet neben dem gewohnten Bilde tüchtiger Arbeit und ehrlichen Strebens einen besonderen Anziehungspunkt mit einer Sonderausstellung von Karl Hofer. Es ist seit Kriegsbeginn wieder das erste Mal, dass man Arbeiten Hofers begegnet. Der Künstler wurde in Frankreich interniert und dann in die Schweiz entlassen, wo er sich wieder seiner Kunst widmen konnte. Hofer ist einer der besten unserer jungen Künstlerschaft, und darum wird man mit aufrichtigem Interesse seine Kunst und ihre Entwicklung verfolgen müssen. Die neuen Bilder zeigen ein starkes Anwachsen dekorativer Elemente. Die Formbehandlung ist so weit vereinfacht, dass Gestalten und Gebärden nur noch in ihrem wesentlichsten Ausdruck zur Geltung kommen. Die Farbe ist dementsprechend in grösseren Flächen und ganz hellen und reinen Klängen gegeben. Sein von jeher feines Gefühl für rhythmische Einheit im figürlichen Kompositionen scheint sich geklärt und gefestigt zu haben; so dass einige Bilder, wie z. B. „die drei Mädchen mit dem Hund" und die „tropische Szene", in ihrem rhythmischen Schwung und ihrer lichten, strahlenden Farbenfreudigkeit zu den beachtenswerteren Werken unseres neueren Kunstschaffens gehören. Das Bild eines „Mannes mit Hund" beweist ganz augenscheinlich, dass man auch mit den neuen Mitteln der Persönlichkeit eines Menschen im Sinne eines Bildnisauftrages gerecht werden kann, ohne dass die äussere Erscheinung des Dargestellten formal und farbig vergewaltigt werden muss. So erweckt Karl Hofer mit diesen seinen Werken grosse Hoffnungen. Selbst der noch Widerstrebende wird zugeben, dass der Künstler eine eigene Sprache spricht und Dinge äussert, die aus einem ganz persönlichen und unabhängigen Gefühl entspringen.

Die neuere Kunst ist in ein Stadium der Beruhigung und Klärung, ja in einzelnen Fällen wie Pechstein, Hofer, Heckel u. a. sogar in das der Reife getreten. Daher beginnt es sich an Stellen zu regen, die bisher den neuesten Kunstbestrebungen noch abweisend gegenüberstanden. Es handelt sich hier um Gründung der Vereinigung der Dresdner Galeriefreunde, die, ähnlich wie die Bremer Vereinigung, Gemälde jüngerer Künstler erwerben will, um sie im gegebenen Augenblick zwecks Einverleibung in die Galerie zur Verfügung zu haben. Das Dresdner Unternehmen ist auf völlige Selbstlosigkeit der Mitglieder aufgebaut. Man verpflichtet sich fünf Jahre lang jedes Jahr mindestens 300 Mk. zu zahlen und überlässt es einer besonders gewählten Einkaufskommission mit der Summe dieser Beiträge das Beste und Zukunftsreichste zu erwerben. Diese Erwerbungen werden dann der Kgl. Gemäldegalerie

Digitized by Google



HANS THOMA, BOGENSCHÜTZEN. AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG
VERSTEIGERT BEI PAUL GRAUPE, BERLIN

zum Geschenk angeboten und ihr zehn Jahre lang zur Verfügung gehalten, damit sie in aller Ruhe den Wert des Künstlers und seines Werkes abwägen und prüfen kann. Die nach Ablauf dieser Frist abgelehnten Bilder werden dann von dem Verein wieder veräussert. Das erste Wort also hat nun die Einkaufskommission, die sich aus folgenden Herren zusammensetzt: Oskar Schmitz, der Begründer und Vorsitzende der Vereinigung, Adolf Rothermundt, Robert Sterl, Hans Poelzig, und Julius Bondi. Das sind Namen, die man nicht ohne weiteres unter die Propheten der neuen Kunstanschauung wird zählen können; aber sie haben Gewicht ob ihrer Erfahrung und ihres Schaffens, und unter den gegebenen Verhältnissen wäre eine Schar von jungen Stürmern nicht so sehr am Platze als diese kleine Gemeinde von weitsichtigen und vorurteilslosen Kennern. Auf jeden Fall bietet diese Gründung ein schönes Zeugnis für die Thatkraft und Regsamkeit der Dresdner Kunstfreunde, und wir wollen hoffen, dass nach Ablauf des ersten Dezenniums der Verein einen erfolgreichen Abschluss wird vorlegen können.

Ein weiterer Beleg dafür, dass in Dresden, trotz aller Kriegsnot, das künstlerische Leben kräftig pulsiert, wird eine Ausstellung sein, die für den Herbst von der Galerie Ernst Arnold vorbereitet wird. Man hat sich ein hohes Ziel gesteckt mit der Aufgabe, die rein malerische Entwicklung der deutschen Kunst von ungefähr 1830 an bis zur Gegenwart zu verfolgen. Von einem Arbeitsausschuss, dem viele deutsche Museumsleiter und Kunstwissenschaftler angehören, wird seit längerer Zeit in ganz Deutschland daran gearbeitet aus unserm reichen Privatbesitz das Material für ein möglichst lückenloses Gesamtbild herbei zu schaffen. Seit der Deutschen Jahrhundertausstellung sind nun zwölf Jahre verflossen, und während dieser Zeit ist so mancherlei Unbekanntes zu Tage gefördert worden, sind so manche neuen Zusammenhänge klar geworden, dass es nicht der Berechtigung entbehrt wieder einmal ein Gesamtbild deutscher Malerei zu entrollen. Allerdings haben die Veranstalter aus zwingenden Gründen äusserlicher Art das Thema der Ausstellung beschränken müssen, uud zwar in der Weise, dass nur die Entwicklung des Malerischen gezeigt werden soll, dass also z. B. ein Böcklin, Feuerbach, Thoma und Menzel nur soweit und mit solchen Werken vertreten sein werden, wie sie sich an der Entwicklung der rein malerischen Darstellung beteiligt haben. Trotz der grossen Transportschwierigkeiten ist der deutsche Privatbesitz dem Unternehmen so bereitwillig entgegengekommen, dass die Ausstellung für alle Freunde deutscher Kunst eine Quelle des Genusses und der Belehrung zu werden verspricht.

Digitized by Google

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung Gaston von Mallmann. 12. Juni bei Lepke.

Die Gemälde der Sammlung von Mallmann waren meistens Bilder, die hinter dem Meisternamen ein Fragezeichen oder den Vermerk „Zugeschrieben" trugen. Trotzdem betrug das Gesamtergebnis für 162 Bilder etwas über eine Million Mark.

Nr. 5. Bart Vivarini, „Madonna": 3450 Mark. — Nr. 9. Tintoretto?, „Madonna": 5800 Mark. — Nr. 15. Polidoro da Largano, „Madonna": 20000 Mark. — Nr. 17. Pinturicchis, „Heilige Familie": 10400 Mark. — Nr. 19. Tintoretto, „Senatoren": 15000 Mark. — Nr. 22. Canaletto, „Venezianische Landschaft": 10600 Mark. — Nr. 27. Francesco Francia, „Frauenbildnis": 25000 Mark. — Nr. 29. Giampetrino, „Madonna": 11500 Mark. — Nr. 34. Giovanni Bellini, „Madonna": 25500 Mark. — Nr. 42—43 Art des Bouches, „Morgen und Abend": 15000 Mark. — Nr. 48. Lawrence (?) „Lady Lamb": 11000 Mark. — Nr. 56. Cranach, „Lucretia": 11000 Mark. — Nr. 58. Cranach, „Johann der Beständige": 7800 Mark. — Nr. 59. Cranach, „Venus und Amor": 8700 Mark. — Nr. 63. Murillo, „Immaculata": 84000 Mark. — Nr. 68. Jan Weenicx, „Stilleben": 10000 Mark. — Nr. 71. Theodor von Thulden, „Perseus und Andromeda": 24000 Mark. — Nr. 79. Jan Vermeer von Haarlem, „Waldweg": 9000 Mark. — Nr. 80. Franz Pourbus, „Alessandro Farnese": 6500 Mark. — Nr. 83. Willem v. d. Velde, „Stille See": 5500 Mark. — Nr. 84. Egbert v. d. Poel, „Strand": 6200 Mark. — Nr. 85. Jan Steen, „Magere Küche": 17000 Mark. — Nr. 87. Jan Steen, „Der Quacksalber": 22500 Mark. — Nr. 88. Salomon von Ruisdael, „Bauernhütten": 15200 Mark. — Nr. 91. David Teniers d. J., „Der Gärtner": 10000 Mark. — Nr. 97. Rubens-Werkstatt, „Kalydonische Eberjagd": 54000 Mark. — Nr. 98. Adriaen v. Ostade (?) „Wirtshaus": 10000 Mark. — Nr. 99. Nicolas Maes, „Damenbildnis": 9500 Mark. — Nr. 104. Cornelis de Heem, „Stilleben": 6300 Mark. — Nr. 112. Willem Claes Heda, „Stilleben": 13500 Mark. — Nr. 115. Paulus Moreelse, „Damenbildnis": 10000 Mark. — Nr. 119. Jakob v. Ruisdael, „Dorf am Walde": 25000 Mark. — Nr. 120. Pieter de Hooch, "Tanzende Hunde": 16500 Mark. — Nr. 136. Nicolas Berchem, „König Antiochus": 7800 Mark. — Nr. 149. Jan van der Heyden, „Landschaft und Ruinen": 10000 Mark. — Nr. 158. Dick Hals, „Raucher und Spieler": 18500 Mark. — Nr. 159. Jakob Duck, „Gesellschaftsbild": 14500 Mark. — Nr. 162. A. v. Dyck (Kopie!) „Franc. de Moncada": 13000 Mark. —

HAMBURG

Versteigerung moderner Graphik. 30. April bei Commeter.

Böhle, „Ochsen am Pfluge": 2350 Mark. — Greiner, „Inferno": 1050 Mark. — „Marianne Brockhaus": 1450 Mark. — M. Klinger, „Das Zelt": 3700 Mark. — Liebermann, „Heimkehrende Schafherde": 420 Mark. — „Dengelnder Bauer": 410 Mark. — „Altmännerhaus": 260 Mark. — „Ziegenhirtin", Probedruck und Korrekturen: 1550 Mark. — „Netzflickerinnen", Probedruck: 640 Mark. — „Badende Knaben", (gross) Probedruck: 1850 Mark. — „Karre in den Dünen", Probedruck: 910 Mark. — „Kanal in Amsterdam", 2. Zustand: 1050 Mark. — „Tennis am Meer", 2. Zustand: 1150 Mark. — „Judenviertel in Amsterdam": 1300 Mark. Und so weiter. Also: gute Probedrucke Liebermannscher Radierungen kosten jetzt über 1000 Mark, gute Zustandsdrucke nicht viel weniger. — Miryon, „La Morgue", 4. Zustand: 1100 Mark. — Millet, „Les Glaneuses", 2. Zustand: 540 Mark. — Munch, „Zwei Männerköpfe", Radierung: 720 Mark. — Stauffer-Bern, „Sophie Stauffer", mit Widmung: 2000 Mark. — „Menzel", Profil mit Widmung: 1100 Mark. — Toulouse-Lautrec, „L'Anglais au Moulin Rouge": 810 Mark. —

HOLLAND

Versteigerung holländischer Bilder. Haag. 8. April. Kleykamp. Von den Preisen, die für holländische Gemälde des 19. Jahrhunderts bezahlt wurden, notieren wir folgende:

Josef Israels, „Lebensabend": 43000 Gulden. — Jakob Maris, „Der Treidler": 32000 Gulden. — Willem Maris, „Entenfamilie": 16200 Gulden. — A. Mauve, „Morgenritt am Strand": 19000 Gulden. — A. Neuhuys, „Das einfache Mahl": 14500 Gulden. — Jakob Maris, „Die Loosduinsche Brücke," Aquarell: 15000 Gulden. — A. Mauve, „Kornernte," Aquarell: 13500 Gulden.

Uns scheinen diese Preise recht hoch zu sein. Vielleicht überlegt sich der bewusste Neutrale, der den Deutschen angesichts ihrer Bilderpreise den Hang zur Kolossalität vorgeworfen hat, einmal, wer denn eigentlich die unvernünftig hohen Preise bezahlt. Wenn ein Israels 100000 Mark kostet, ist ein Leibl und ein Cézanne für den gleichen Preis verhältnismässig wohlfeil.

Whistler, „Salute Dawn": 1600 Mark. — Whistler, „San Giorgio Maggiore": 3650 Mark. — Whistler, „Lagoon Non": 1350 Mark. — Whistler, „Fishing Boat": 1450 Mark. — Whistler, „Fruit Stell": 2050 Mark. — Zorn, „Selbstbildnis 1904": 1050 Mark. — Zorn, „Anna": 1000 Mark. — E. W.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Alfred Lichtwark, Eine Auswahl seiner Schriften in zwei Bänden. Besorgt von Wolf Mannhardt. Mit einer Einleitung von Karl Scheffler. Bruno Cassirer, Berlin 1917.

Alfred Lichtwarks Geist und Wort sind heute noch lebendig. Nimmt man die beiden schönen Bände seiner ausgewählten Schriften in die Hand, so fühlt man auf jeder Seite den Anhauch dieser so durch und durch lebendigen Persönlichkeit. Freilich ein kunsthistorisches Werk ist die „Auswahl" nicht — Lichtwark liebte es nicht, als Kunsthistoriker bezeichnet zu werden, und die Kunsthistoriker haben — solange er lebte — gerne mit leisem und hochmütigem Lächeln seinem Thun zugesehn: er verstand ihnen zuviel von Kunst. Der Inhalt des von W. Mannhardt besorgten und von K. Scheffler mit einer warmen, klugen und schönen Einleitung versehenen Werkes ist kunstpädagogischer, ja auch kunstpolitischer Art. Lichtwark, war eine Lehrernatur im höchsten Sinne; aus dem einstigen Volksschullehrer wurde ein Lehrer seines Volkes. Und Lichtwark war ein guter Politiker. Er trieb Museums-, Stadt-, Kunst- und Kulturpolitik, indem er Ziele hatte und sie innerhalb der gegebenen Möglichkeiten mit einem Mindestmass an Reibungswiderstand durch Menschen und Verhältnisse zu erreichen wusste. Vom „deutschen Träumer" schied ihn sein unbestechlicher und ausgeprägter Wirklichkeitssinn, und seine Bildung und Erziehung schützten ihn davor, ein Weltverbesserer zu werden.

Man möchte den ausgewählten Schriften wünschen, dass sie in die Hände der deutschen Jugend kommen, ja, dass ein paar in diesem kristallklaren Deutch geschriebene Seiten Einlass in die Lesebücher finden. In Lichtwark steckte ein Jüngling, und das Jugendliche seiner Natur erklärt auch den Zauber, den seine Persönlichkeit grade auf junge Menschen ausübte, denen er, ohne dass sie es vielleicht selbst wussten oder ahnten, Kamerad, Helfer und Führer geworden ist. Schon um das Jahr 1893 hatte Lichtwark die seine Lebensarbeit bestimmenden wesentlichen Gedanken, wieder ein Beleg für den Satz, dass der Mensch kaum noch erwirbt, was er nicht als Keim vor seinem dreissigsten Jahre schon in sich gepflanzt hat. Als letztes Ziel der Lichtwarkschen Arbeit kann man bezeichnen: die Veredelung des deutschen Bürgertums durch Erziehung seiner Sinne. Der „Deutsche der Zukunft," wie ihn Lichtwark sich erträumte, war keineswegs ein Kunst-Mensch, sondern die lebendige Vereinigung der besten Eigenschaften des deutschen Universitätsprofessors, des Lehrers und des Offiziers. Im Kriege, der Lichtwark so mancher Illusion beraubt haben würde, hätte er anderseits vielleicht grade die Vermählung des deutschen Geistes mit dem deutschen Schwerte begrüsst.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis der Auswahl lehrt, einen wie weiten Pendelschlag Lichtwarks geistige Arbeit hatte. Vom Menschlich-Persönlichen, das am schönsten und unmittelbarsten aus der Bekenntnischarakter besitzenden Schrift über Justus Brinckmann spricht, führt der Weg zu Fragen des Lebens, des gesellschaftlichen Zusammenseins im Hause und an Bord, im Auto und Luftschiff, zu Daseinsformen vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Menschen. Einen breiten Raum nehmen die der Erziehung der Sinne und durch sie der Seele gewidmeten Arbeiten ein, hier ist vor allem der „Erziehung des Farbensinnes" zu gedenken. Als einen Weg zum Ziel der Augenkultur hatte Lichtwark die Pflege des Dilettantismus erkannt, der in Deutschland bisher eigentlich nur für die Musik in Frage kam; auch aus diesem Schriftenkreise werden Proben gegeben. Dann schliesst sich die Gruppe im engeren Sinne kunstgeschichtlicher Aufsätze an mit den feinen Charakteristiken einzelner Künstlerpersönlichkeiten wie: Böcklin und Menzel, von älteren: Franke, Dürer, Rembrandt. Zu den unpersönlichen, kühleren architektonischen Problemen führen die Studien über Park- und Gartenanlagen, über Haus- und Schloss-, Museums- und Stadtarchitektur. Hier sind methodisch musterhafte Stadtanalysen und Proben edelster kunstgeschichtlicher Reisevorbereitung gegeben. Schliesslich war Lichtwark doch auch Museumsdirektor und die Fragen organisatorischer und museumstechnischer Natur haben ihn vom Augenblick der Übernahme der Kunsthalle an aufs lebhafteste beschäftigt. Es hat etwas Tragisches, dass er wenige Jahre vor der Vollendung des neuen Teiles der Kunsthalle, in der er die Ernte seines Lebens hatte ausbreiten wollen, gestorben ist. Lichtwarks Einleitung der Festschrift für Justus Brinckmann, die — wie Scheffler schön heraushebt — teilweise eine verkappte Selbstbiographie Lichtwarks ist — enthält den Satz: „Er hatte das Gefühl, dass für jede spätere Lebensarbeit die Bekanntschaft mit den wissenschaftlichen Grundlagen der Volkswirtschaft unentbehrlich sei." Wie in Lichtwarks Gesamtschaffen volkswirtschaftliche Fragestellungen und Interessen den ästhetischen die Wage hielten, das lehren die ausgewählten Schriften mit aller Deutlichkeit. Wer wirken und in der Öffentlichkeit für seine Sache kämpfen will, wird wie Brinckmann und Lichtwark durch die Schule der Volkswirtschaft gehen müssen.

Den Aufsätzen ist eine willkommene Liste der im Buchhandel erschienen Schriften Lichtwarks angehängt. Sie mag hier durch ein Verzeichnis der nicht im Buchhandel herausgekommenen Arbeiten ergänzt werden, zumal einige der ausgewählten Abschnitte (zum Beispiel über Dürers Marienleben) eben dieser zweiten Gruppe entnommen sind: Philipp Otto Runges Pflanzenstudien.

Digitized by Google

Hamburgische Liebhaberbibliothek, 1895. Vermischte Aufsätze, Hamburg 1895. Studien. I. Band Hamburg 1896, II. Band Hamburg 1897 Hamburgische Liebhaberbibliothek. Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle Hamburg, seit 1891. Hamburgische Kunst, Hamburg, Kunstverein, 1898. Holbeins Bilder des Todes, mit Einleitung. Hamburgische Liebhaberbibliothek, 1897. Dürers Marienleben, mit Einleitung. Hamburgische Liebhaberbibliothek, 1898. Meister Francke. Hamburg, 1899. Matthias Scheits, Hamburg, 1899. Julius Oldach, Hamburg, 1899. Meister Bertram, Hamburgische Liebhaber-Bibliothek 1905. — Auf Vollständigkeit macht diese Zusammenstellung keinen Anspruch. Schliesslich noch eine Frage an den Herausgeber der Auswahl: wann sind erschienen die Aufsätze: Deutsche Landschaftsmaler von 1800—1850, Menzels Kinderalbum, Museen als Bildungsstätten und Museumsbauten? Wilhelm Waetzoldt.

CARL HOFER, MÄDCHEN MIT HUND
AUSGESTELLT IN DER KÜNSTLERVEREINIGUNG, DRESDEN

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Rembrandt, Handzeichnungen. Herausgegeben von Carl Neumann. Mit 94 Abb. R. Piper & Co. München.

Le vandalisme Jacobin, von Gustave Gautherot. Paris, Gabriel Beauchesne, Éditeur.

Die Meisterwerke der Gemäldegalerie in der Éremitage zu St. Petersburg. 239 Abb. Einleitung von Nik. Baron Wrangel. 2. Aufl. Franz Hanfstaengl, München.

Die Reform der kunsttechnischen Erziehung von Fritz Schumacher. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Türme und Turmgedanken aus der Provinz Sachsen von Georg Kutzke. Mit 70 Abb. Architekturverlag „Der Zirkel", Berlin.

Eugen Delacroix, Mein Tagebuch. 4.—6. Aufl. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Edvard Munch, von Curt Glaser. 2. Aufl. Mit 100 Abb. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Die Eroberung von Mexiko durch Ferdinand Cortez. Herausgegeben von Arthur Schurig. Leipzig, Im Insel-Verlag.

Digitized by Google

MUNCH-ANEKDOTEN

In der Zeit, als es Munch sehr schlecht ging, fragte Hermann Schlittgen ihn, wie es komme, dass er gar nichts verkaufe. Munch meinte: „Meine Prisen (Preise) sind zu gross." Da er keinen Menschen anpumpte, war es seinen Freunden ein Rätsel, wovon er lebte. Einer dieser Freunde bot ihm einst ein Darlehn an. „O nein," sagte Munch, „ich brauche kein Geld." „Aber, um Gottes willen, wie ernähren Sie sich denn?" „Ganz einfach, ich drücke im Hotel auf den Klingelknopf."

✲

KÜNSTLERKRITIK

Whistler wurde gefragt, was er von Rodin halte. Er zögerte, wand sich und sagte schliesslich: „Rodin? oh, oh — gut, gut; aber er macht aus dem Menschen eine Landschaft."

✲

MELANCHOLISCH

Charles Vernet, der sein Lebelang im Schatten seines berühmten Vaters Claude Josephe und seines noch berühmteren Sohnes Horace stand, sagte von sich: „Fils de roi, père de roi-jamais roi!"

KEIN GRUND

Der Pariser Kunsthändler Sedelmeyer läutete einst lange an der Ateliertür des Malers Jean Jacques Henner. Dieser öffnete schliesslich und schrie den Besucher an, was er wolle. Sedelmeyer sagte: „Aber ich bringe Ihnen 50000 Francs für Ihr Bild." „Das," antwortete Henner, „ist kein Grund zum Läuten, legen Sie das Geld doch auf die Treppe."

✲

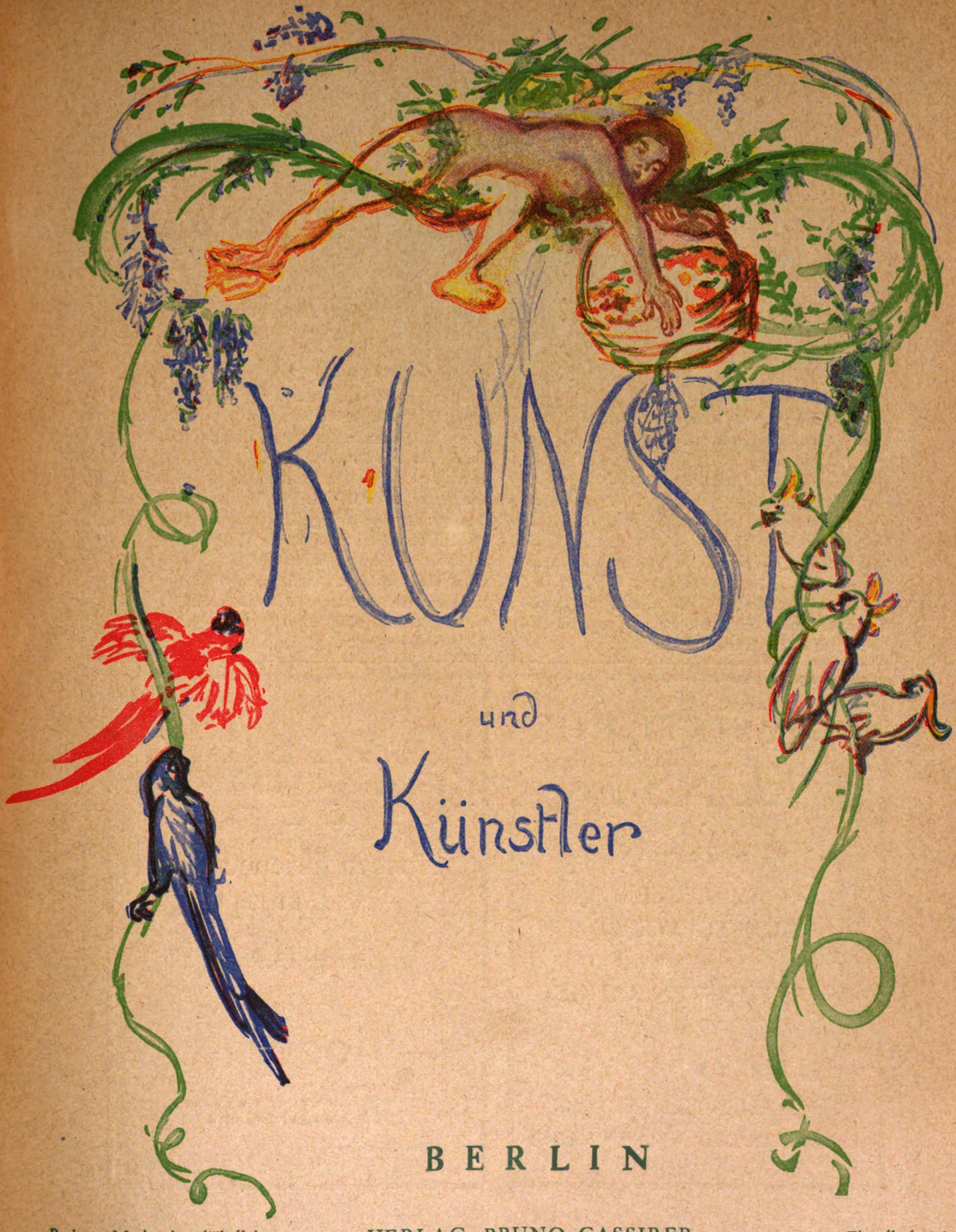
UNSICHER

Der Besitzer eines Bildes kam zu Degas, um ihn zu fragen, ob das Bild von ihm sei. Der kurzsichtige Degas fuhr mit dem Bild dicht vor den Augen hin und her, befühlte dann die Oberfläche und sagte schliesslich, er könne es nicht bestimmt sagen, der Besitzer möchte das Bild dalassen, damit er es einem Freunde zeigen könne. Als der Besitzer dann kam, um sich Bescheid zu holen, gab Degas das Bild mit den Worten zurück: „Mein Freund glaubt nicht, dass ich es gemalt habe."

SECHZEHNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN
VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Jahrgang XVI Heft XII



KUNST

und

Künstler

BERLIN

Preis 7 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER Einzelheft Mark 3.—

Digitized by Google

JAHRGANG XVI, HEFT XII September 1918

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS VIERTELJÄHRLICH M. 7.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 7.90, IN DAS AUSLAND M. 9.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 15

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

	Seite
Curt Glaser: Hans Purrmann	453
Ferdinand Bulle: Ferdinand Hodler	465
Karl Scheffler: Wie ein Bildmotiv sich wandelt	474
Chronik: Ein Leiblprozeß, ein Rembrandtverkauf	484
Kunstausstellungen:	486
Neue Bücher	488
Künstleranekdoten	492

ABBILDUNGEN

	Seite
Hinrik Funhof: Kopf eines Henkers	452
Hans Purrmann: Gladiolen	454
—: Aktzeichnung	455
—: Weiblicher Halbakt	456
—: Weiblicher Akt	457
—: Frauenbildnis	459
—: Bewachsene Mauer	460
—: Stilleben mit Engel	461
—: Landschaft	462
—: Atelierinneres	463
Ferdinand Hodler: Eiger, Mönch und Jungfrau	465
—: Blick in die Unendlichkeit	467
Ferdinand Hodler: Heilige Stunde	468
—: Selbstbildnis	469
—: Zwei Männerbildnisse	471—472
—: Frauenkopf	474
Meister Bertram: Christi Geburt	475
Stephan Lochner: Die Geburt Christi	476
Meister des Hausbuchs: Die Anbetung der Hirten	476
Multscher: Die Geburt Christi	477
Matthias Grunewald: Maria mit dem Kind	478
Albrecht Altdorfer: Geburt Mariä	478
Albrecht Dürer: Maria das Kind anbetend	479
Jan Steen: Die Kindtaufe	480
Pieter de Hooch: Die Mutter	481
Fritz von Uhde: Die Heilige Familie	482
Rembrandt: Die Heilige Familie	483
Max Liebermann: Frau an der Wiege	484
J. Danhauser: Mutterliebe	485
Hans Thoma: Weihnacht	486
Hans Purrmann: Landschaft bei Ajaccio	488
Hinrik Funhof: Kopf eines Papstes	489
Alter Holzschnitt	491

OSTASIATISCHE
KUNST

PLASTIK
MALEREI
KUNSTGEWERBE

WERKE ERSTEN RANGES

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1 (AM OBELISK)

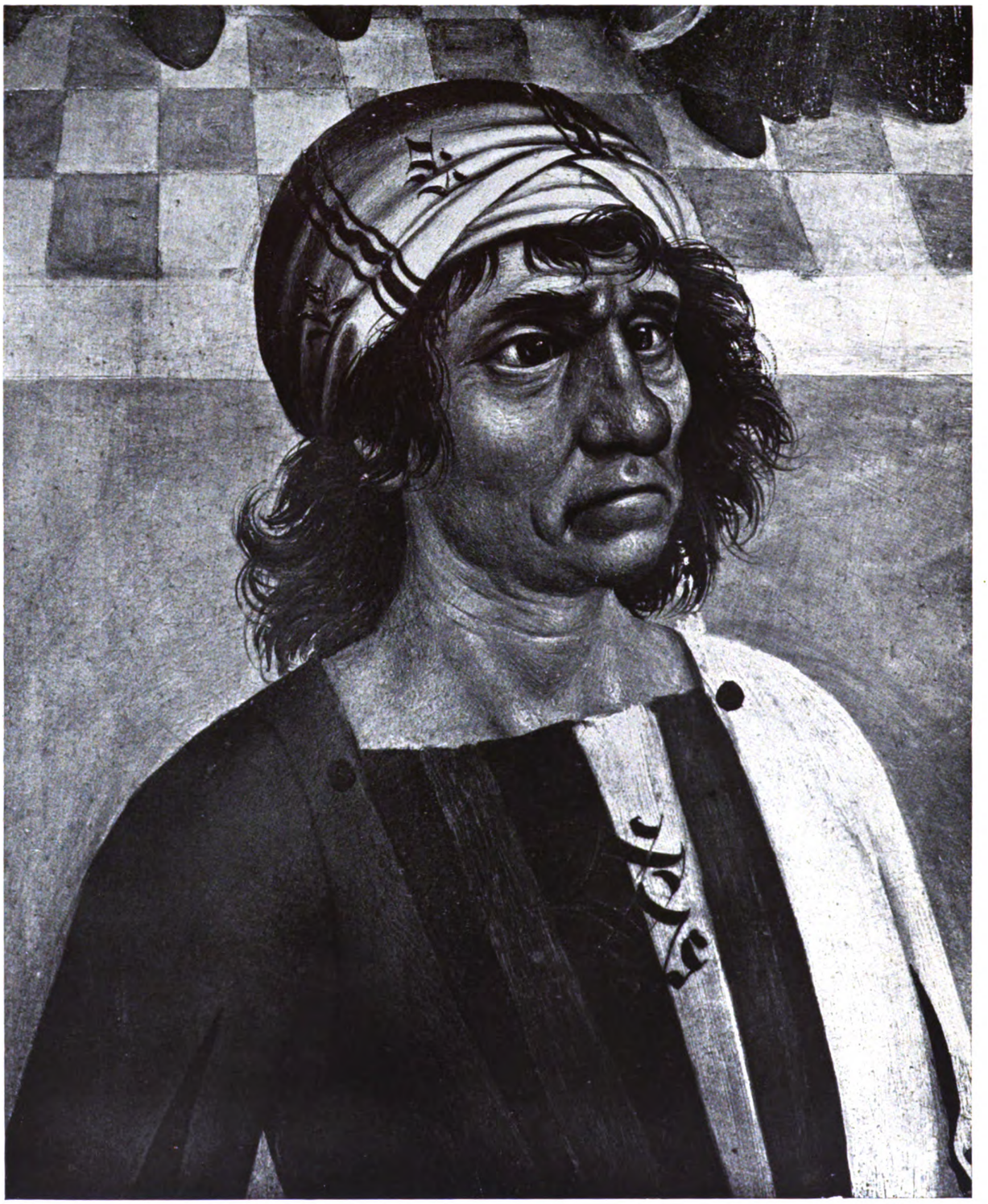
GALERIE
CASPARI

München, Briennerstr. 52
(Eichtal-Palais)

Moderne
Meister.

Digitized by Google

Digitized by Google



HINRIK FUNHOF, KOPF EINES HENKERS. 15. JAHRHUNDERT. DETAIL EINER DARSTELLUNG AUS DEM LEBEN JOHANNIS DES TÄUFERS
JOHANNISKIRCHE IN LÜNEBURG

Digitized by Google

Kunst und Künstler

HANS PURRMANN

VON

CURT GLASER

Es ist ebenso leicht, von problematischen Dingen zu reden, wie es schwer ist, das Selbstverständliche in Worte zu fassen. Je schwieriger ein Kunstwerk zu deuten ist, um so leichter für den Schriftsteller, die Schärfe seines Geistes an ihm zu erproben, je unverständlicher es dem gemeinen Verstande erscheint, um so geeigneter ist es als Turngerät für die Stilübungen tiefgründiger Ästhetiker, die je nach Geschmack an mystischem Dunkel mit dem Gegenstande ihrerer Philosopheme zu wetteifern vermögen oder mit einem billigen Zaubertrick das scheinbar Unerklärlichste auf eine einfache Formel zurückzuführen, um es auch dem einfältigsten Verstande begreiflich zu machen. Aus diesen Grunde allein sind wir mit so zahlreichen Schriften und Büchern über Expressionismus, Kubismus, Futurismus gesegnet, die der Kunst unserer Zeit auf den Grund zu gehen glauben und in Wahrheit nicht viel mehr erreichen, als Schlagworte zu interpretieren, die sie zuerst selbst in die Welt gesetzt haben. Man liest in diesen Büchern viel vom lieben Gott und vom Absoluten, man erfährt, was die Kunst darf, und was die Kunst soll, wie es nun einmal der Brauch einer normativen Ästhetik ist, die wir längst begraben wähnten, aber die Kunst selbst bleibt wie das Aschenbrödel vor der Thüre dieser aus funkelnden Gedankensteinen erbauten Märchenpaläste, an deren Wänden die Bilder von Picasso und Kandinsky, Delaunay und Severini prangen.

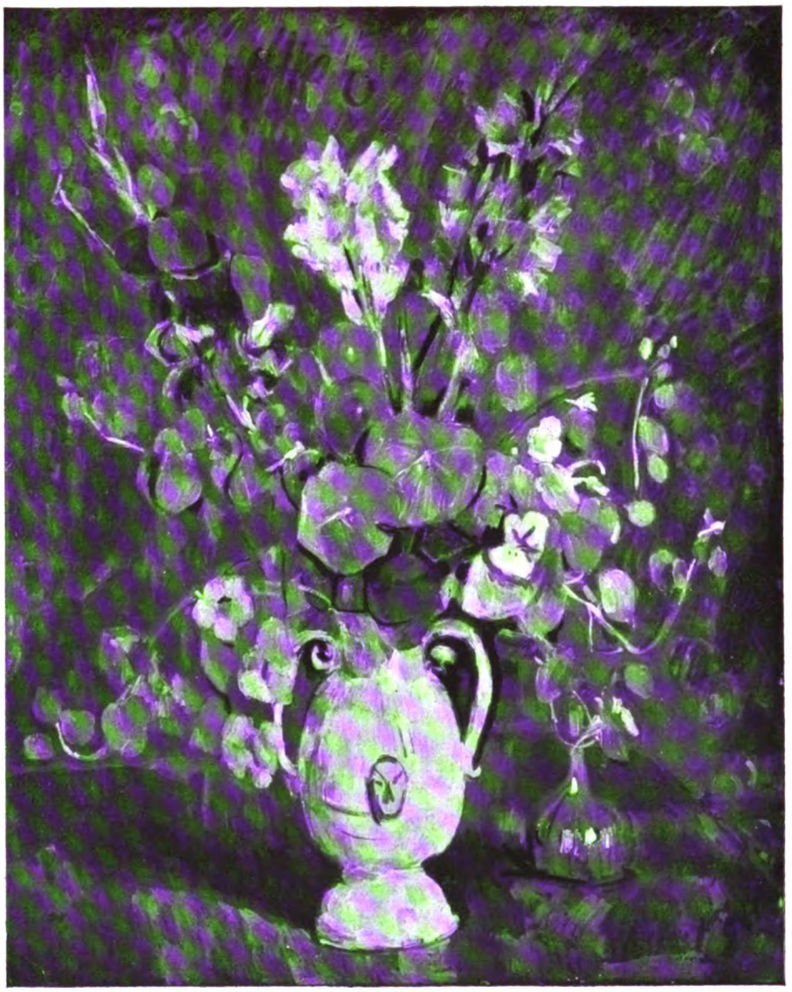
Aber wie im Märchen zum Schlusse die Tugend siegt, und das Aschenbrödel sich als die wahre Prinzessin erweist, so wird es auch ergehen, wenn die falsche Flitterpracht, mit der die vielen — ismen umgeben wurden, nach ein paar Jahren verstaubt und vermodert ist, wenn dann die Bilder, die mit all den geistreichen Erklärungen so glänzend aufgeputzt waren, nackt und kahl dastehen, und auch die Augen, die durch künstliche Brillen blind gemacht waren, das wahre Gold von dem falschen Tand zu unterscheiden lernen.

Es wäre unrecht, zu hoffen, dass dieser Umschwung sich von einem Tage zum anderen voll-

Digitized by Google

ziehen sollte. Es hat lange genug gedauert, bis man ein ebenso leichtgläubiges wie kunstfremdes Publikum dazu erzogen hatte, mit dem Verstande zu sehen anstatt mit den Augen. Es ist wahr, dass diese Augen insgemein ebenso blind sind für Kunst, wie die Ohren taub für Musik. Nur dass die Menschen das eine niemals glauben wollen, während sie das andere unbeschämt eingestehen. Aber wer einmal gelernt hat, ein Kunstwerk zu „verstehen," ohne dazu seine Augen bemühen zu müssen, sagt sich nur schwer von dieser bequemen Methode scheinbarer Kunstkennerschaft los, und darum wird es noch mehr Mühe brauchen, das Publikum der lieb gewordenen Schlagworte zu entwöhnen, als es gekostet hat, sie ihm beizubringen.

Wer die Rezepte der neuen Kunstkennerschaft einmal erlernt hat, dem fällt es nicht schwer, sich in einer Ausstellung zu orientieren. Er weiss, was die Impressionisten wollen, und was die Expressionisten wollen. Was der einzelne kann, ist dem gegenüber ziemlich gleichgültig. Ist das Bild in dem einen oder anderen Schubfache untergebracht, so ergiebt sich alles andere von selbst, und der glückliche Kenner kann dem Unwissenden gegenüber mit seinem Kunstverständnis prunken, da die feststehenden Formeln seiner Methode ihn nicht leicht im Stiche lassen. In Schwierigkeiten kann er nur geraten, wenn er bei der ersten Fragestellung strauchelt, wenn er nicht darüber ins reine kommt, ob ein Künstler zu den Impressionisten oder den

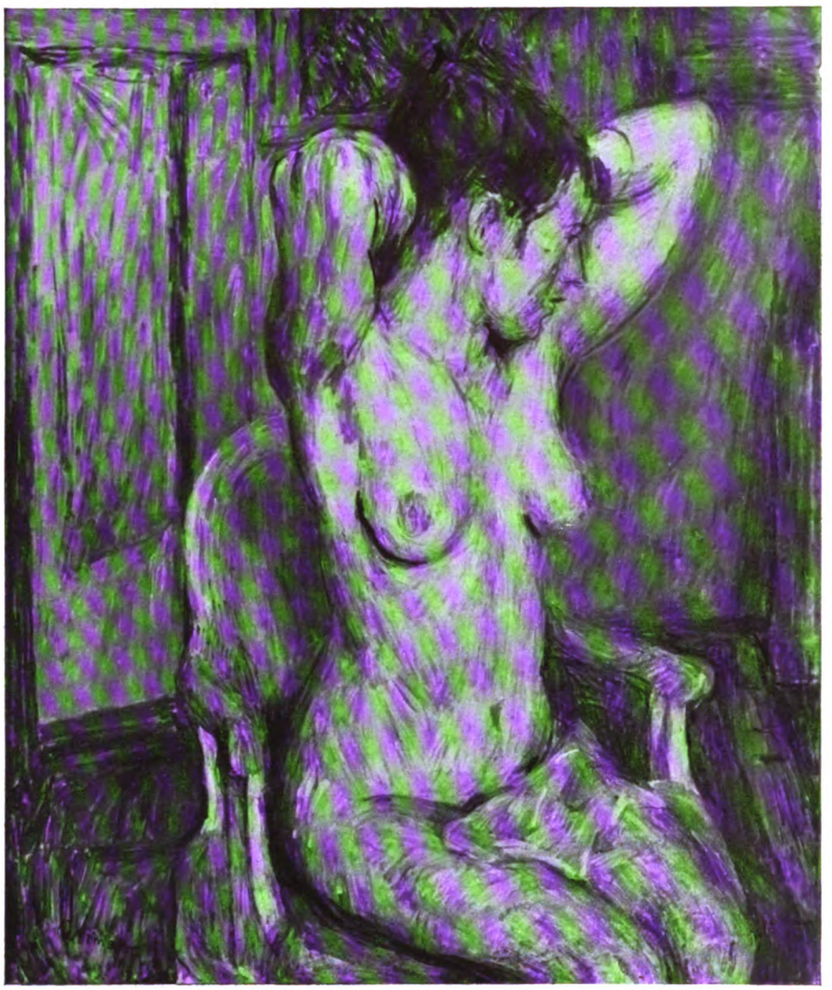


HANS PURRMANN, GLADIOLEN 1915

Digitized by Google

HANS PURRMANN, AKTZEICHNUNG, 1918

Digitized by Google

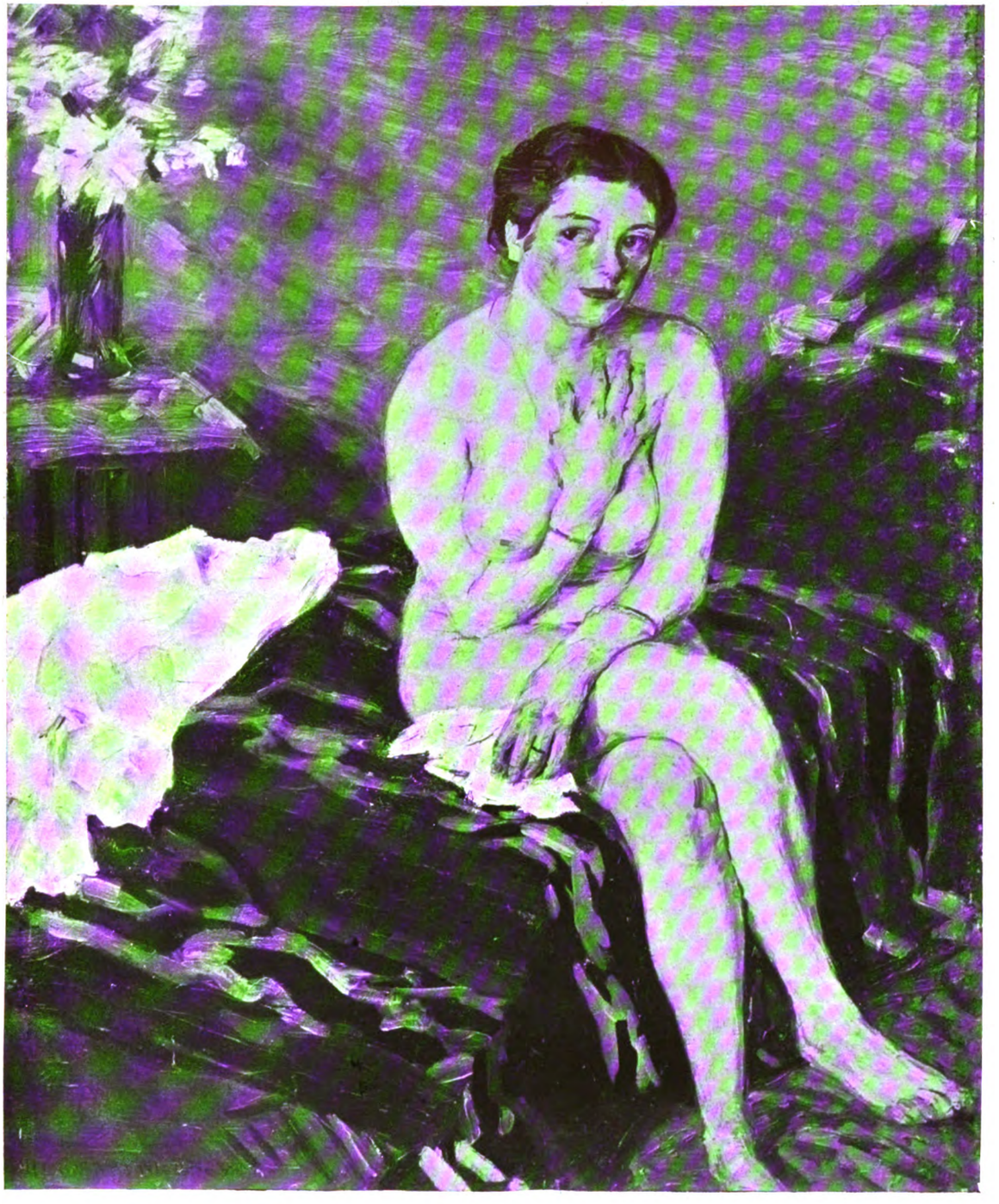


HANS PURRMANN, WEIBLICHER HALBAKT, 1918

Expressionisten gehört. Man hat ihn glauben machen, er besitze in den Worten zwei Stilbegriffe, die ebenso feststehend und sicher abgegrenzt seien wie romanisch und gotisch, wie Renaissance und Barock, und man gab ihm stattdessen nur Formeln für verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten, verschiedene Künstlertemperamente, die innerhalb jeder Stilform realisierbar sind.

Zu allen Zeiten gab es Künstler, die in ihrem Schaffen den unmittelbaren Ausdruck seelischer Spannungen, das Spiegelbild inneren Erlebens zu geben trachteten. Als einer der wesentlichen Faktoren, die das Kunstwerk aufbauen, geht dieses Element, das man das expressive nennen mag, in jedes künstlerische Schaffen überhaupt ein, und wo es das Übergewicht erlangt, mag man von expressionistischer Kunst reden. Aber man muss sich darüber im klaren sein, dass man nicht einen zeitlich abgrenzbaren Stil damit bezeichnet, dass es auch innerhalb des Impressionismus, den ein leichtfertiger Wortaberglaube so gern als Gegenformel betrachtet, expressionistische Künstler geben kann, wie in der jüngsten Zeit, die man auf den Begriff des Expressionismus festlegen zu können glaubt, durchaus modern gesinnte Künstler, die keineswegs ihr Herz auf der Hand, ihre Seele auf der Zunge tragen. Sie sind nicht minder wesentlich als Träger der Entwicklung, wenn auch ihre Kunst nicht der aus einem voreilig geprägten Stilbegriff gewonnenen Definition sich fügt, die weder das Gesamtgebiet der modernen Kunst umfasst noch ihre wesentliche Bestimmung enthält. Der Weg der Entwicklung wird in Frankreich durch die Namen Courbet, Manet, Cézanne, Matisse, in Deutschland durch Leibl, Liebermann, Purrmann bezeichnet. Man könnte andre Namen einsetzen, aber die Stilformel bliebe die gleiche, sofern man typische Repräsentanten ihrer Epoche erfasst. Es ist der Weg vom Ton zur Farbe, von der Rundung zur Fläche. Dabei ergeben sich nirgends Gegensätze, wie sie in der antithetischen Formulierung des Begriffspaares vom Impressionismus zum Expressionismus enthalten zu sein scheinen, sondern aus den Voraussetzungen, die Courbet geschaffen hat, entwickelt Manet seine Kunst, wie ebenso Cézanne, der als der Weiterlebende die ferneren Konsequenzen zieht, und auf diesen baut ebenso logisch weiterarbeitend Matisse sein Werk, die plastische Modellierung in Licht und Schatten wird durch eine farbige Interpretation der Erscheinung in der Fläche ersetzt. Vorübergehende

Digitized by Google



HANS PURRMANN, WEIBLICHER AKT. 1905

Digitized by Google

Experimente führen zu einer Systematisierung der Farbfläche in gleichgrosse Flecken, die an Mosaikwirkung streift. Dieser äusseren setzt Cézanne eine innere Organisierung der Malfläche gegenüber, die von einem Winkel des Bildes zum anderen die Beziehungen der Farben festzulegen sucht. Er begegnet sich hier mit dem späten, dem eigentlichen Renoir. Matisse geht diesen Weg bis zum Ende, nicht ohne zuweilen in einen Dogmatismus zu verfallen. Er vereinheitlicht die Palette und vernichtet zugleich die plastische Erscheinung der Dinge, indem er in dem flächenhaften Zusammenhang des Bildes ein neues Gleichnis der natürlichen Gegebenheit aufbaut.

Purrmann, der in München bei Stuck gelernt und sich an Slevogt gebildet hatte, geriet in Paris ganz in den Bann dieser Kunst. Aber er verfiel ihr nicht. Er wurde nicht ein Nachahmer. Sondern er lernte, in Farben zu sehen und zu denken. Es giebt nichts Verführerischeres und nichts Gefährlicheres für den Maler als die reine Farbe. Der sinnliche Reiz der Materie, wie sie die Tube hergiebt, darf nicht verwechselt werden mit dem farbigen Reiz des Gemäldes. Die Farbe, die nicht in dem Organismus des Bildes aufgeht, bleibt dekorative Fläche, sie scheint nicht das Licht zu reflektieren wie eine Blume, sondern sie glänzt wie die Scheibe einer bunten Laterne, die ein durchfallendes Licht nur weiterleitet.

Nicht wenige, gerade unter den jüngeren deutschen Künstlern, verfielen diesem Irrtum. Sie gaben sich dem sinnlich-dekorativen Reiz der Farbe hin, und sie schufen im besten Falle leuchtende Tapeten, anstatt dass sie Bilder malten. Die bemalten Leinwände schreien von den Wänden der Ausstellungen wie ein Orchester, das nur aus Blasinstrumenten zusammengesetzt ist. In Biergärten mag man sich Blechmusik gefallen lassen. Aber in Räumen, in denen Menschen wohnen sollen, wollen Töne anders gestimmt, Farben anders orchestriert sein. Manet dämpfte noch seine Palette, indem er sie auf ein kühles Grau oder auf warme blonde Töne stimmte. Die ihm folgten, suchten die reichere, stärkere Farbe. Und alle, die ernstlich an dem neuen Bilde arbeiteten, waren um die Bewältigung der reinen, ungebrochenen Farbe bemüht, arbeiteten daran, das köstliche Material leuchtender Pigmente unverändert in der Bildmaterie aufgehen zu lassen.

Für den Schriftsteller ist es leichter, das Wesen der Moderne aus theoretischen Allgemeinbegriffen zu deduzieren, als diese eigentlichen Probleme der Kunstentwicklung in Worten zu fassen. Hier aber liegen die wesentlichen Elemente des neuen Stils. Von hier aus ist der Begriff des neuen Bildes zu formulieren.

Will man ein Schulbeispiel für die moderne Art der Organisation einer Bildfläche, so mag man Purrmanns Kopie von Rubens' Bethlehemitischem Kindermord (Abbildung Jahrgang XV, Seite 529) mit dem Original in der Münchener Pinakothek zusammenhalten. Gewiss hat man ein Recht, der Kopie vorzuwerfen, dass sie nicht die ganze Pracht und Fülle und die unvergleichliche Macht der Erfindung dieses Meisterwerkes wieder erstehen lasse. Aber man thut auch dem Kopisten ein Unrecht mit diesem Vorwurfe, da er nichts sehen wollte als das farbige Kleid. Ihm ist das Bild des Rubens ein Motiv wie ein Stilleben, eine Landschaft oder ein Stück Natur überhaupt, und er übersetzt es wie diese in seine Sprache. Er geht den Beziehungen der Farben in der Fläche nach. Ihn interessiert es, wie ein Blau zu einem Rot, zu einem Grün steht, wie die Farben sich gegenseitig beeinflussen, und wie sie abgewandelt werden müssen, damit vom einen Bildrande zum anderen einer jeden der richtige Wert zugemessen bleibe. So entschwindet die räumliche Realität, weil das Motiv selbst, das schon ein Bild war, die Farben bereits in der Fläche nebeneinander darbot. Es entschwindet die Energie der Bewegung, weil nicht die Sensation des geschilderten Vorgangs, sondern die Bewunderung für ein gestaltetes Gemälde am Anfange der Schöpfung stand. Es bleibt ein Farbenbukett, das als solches aber das Werk des Rubens überstrahlt, weil kein Teil der Fläche unbelebt bleibt, jeder in die farbige Gesamtrechnung gleichmässig einbezogen wird.

Seitdem Purrmann solchergestalt der Sinn des Bildes aufgegangen ist, das ist seit rund einem Jahrzehnt, giebt es in seiner Kunst kein Schwanken mehr, so äusserlich vielgestaltig die Werke noch erscheinen mögen. Man muss sich hüten, mit theoretischem Scharfsinn eine Entwicklungslinie von Jahr zu Jahr festlegen zu wollen, und der Kunsthistoriker, der leicht in den Fehler verfällt, in dieser Hinsicht das Gras wachsen hören zu wollen, kann an solchem lebenden Beispiel sich zur Vorsicht erziehen. Denn äusserlich Verschiedenartiges geht unvermittelt nebeneinander her. Die Aufgabestellung macht den Unterschied. Es kommt vor, dass während der Arbeit an einem Landschaftsbilde nebenher

Digitized by Google

HANS PURRMANN, FRAUENBILDNIS, 1918

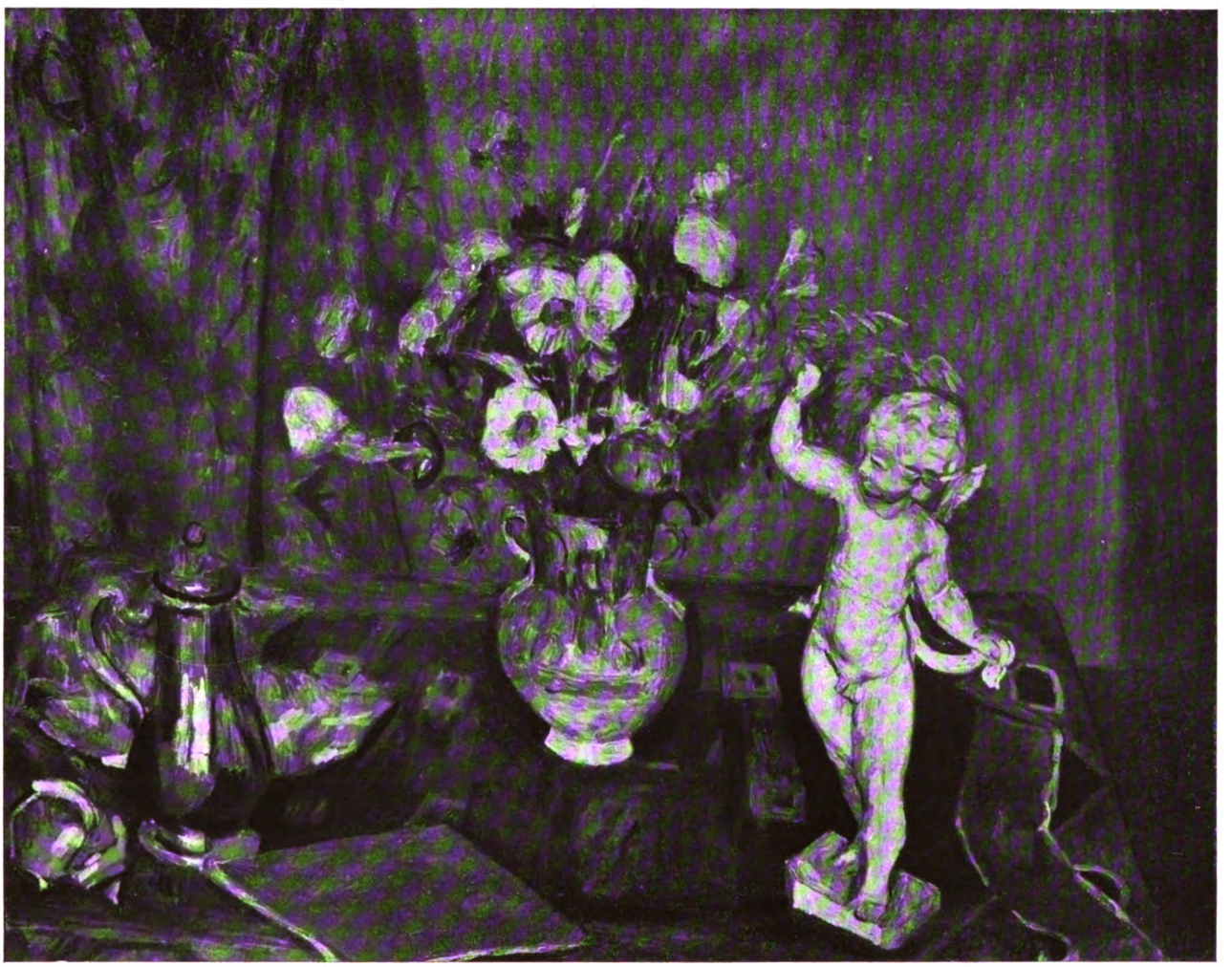
Digitized by Google

HANS PURRMANN, BEWACHSENE MAUER, 1916

eine rasche Studie entsteht, die in ein paar Flecken reiner Farbe den Eindruck giebt, dass unmittelbar nach und gleichsam zur Erholung von intensiver Thätigkeit an einem Stilleben dasselbe Motiv noch einmal in einer glücklichen Stunde hingeschrieben wird. Der Ahnungslose gerät leicht in die Gefahr, verschiedene Stadien einer künstlerischen Entwicklung zu vermuten, wo es sich nur um verschiedene Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks handelt. So versuchte vor nicht langer Zeit ein Kunstschriftsteller mit vielem Aufwand an Beredsamkeit zwei Abwandlungen eines Stillebens aus der kompositionellen Umordnung und räumlichen Bereicherung des Motivs in ihrem zeitlichen Verhältnis zu interpretieren und kritische Schlussfolgerungen zu ziehen. Aber er irrte schon in der Voraussetzung, da das Verhältnis gerade umgekehrt war, wie er es zu erkennen glaubte.

Entsteht ein Bild so, wie Purrmann notwendig malen muss, nämlich nicht stückweise, sondern immer aus dem Zusammenhang des Ganzen, so ist es eigentlich in jeden Stadium des Schaffensprozesses fertig, und der Künstler kann die Arbeit abbrechen, wann er es für gut hält. Gerade in der ersten Anlage wird es oft Reize enthalten, die nur schwer zu retten sind, wenn die fortschreitende Arbeit dazu zwingt, die lichten Farben tiefer werden zu lassen, die leicht schwebenden Harmonien in vollere Töne zu betten. Die Verführung ist gross, sich mit den Reizen der ersten Farbschicht, die eigentlich nicht mehr als eine Untermalung ist, zu begnügen. Sie ist gleich gross für den Künstler wie für den Geniessenden. Und es giebt Bilder, die Purrmann in diesem Zustande belassen hat, neben anderen, die er immer weiter zu treiben versucht. So entsteht wiederum der Eindruck des Ungleichmässigen, den man sich hüten muss, im Sinne zeitlicher Entwicklung zu deuten.

Digitized by Google



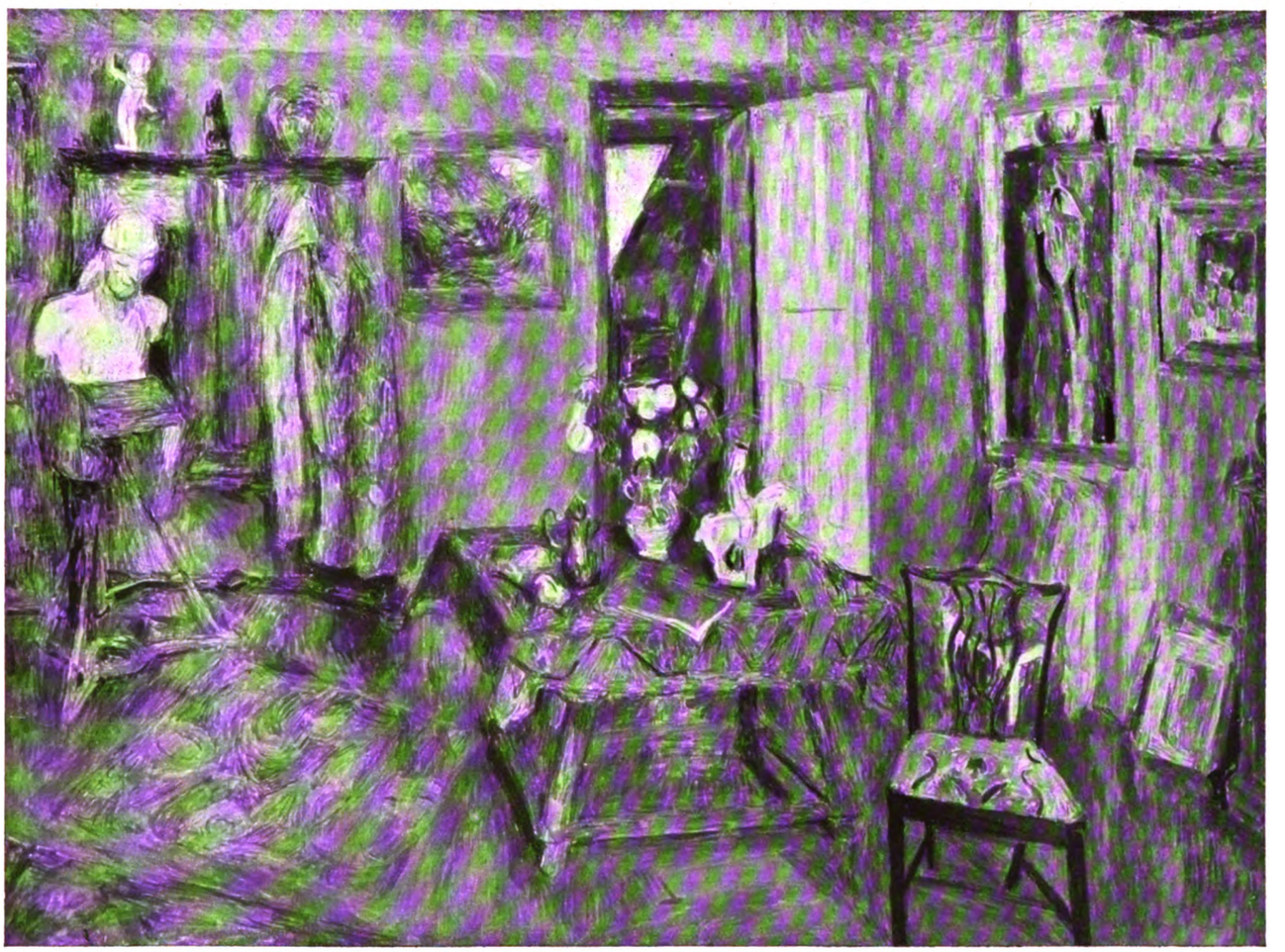
HANS PURRMANN, STILLEBEN MIT ENGEL, 1918

Digitized by Google

HANS PURRMANN, LANDSCHAFT, 1814

Ein Bild wie die „bewachsene Mauer," das vor zwei Jahren in Berlin entstanden ist, geht zeitlich unmittelbar mit dem Bildnis der Frau Durieux zusammen. In der Landschaft ist nicht mehr gegeben als ein paar Andeutungen auf den farbigen Eindruck, leicht und locker hingeschriebene Striche grüner, roter, violetter Farbe auf dem weissen Grunde der Leinwand. Es ist eine letzte Rückführung der natürlichen Gegebenheit, ein Gleichnis der strahlenden Helligkeit prallen Sonnenscheins auf der weissen Mauer und dem lichten Kies des Gartens. Es ist die geistreichste Vollendung des Problems der Freilichtmalerei, die von Manet über Sisley und van Gogh zu dieser Auflösung in die lichteste und zugleich reinste farbige Harmonie führen musste. Neben diesem in seiner leichten Pinselführung fast witzigen Gartenbilde erscheint das Damenbildnis dem ersten Anblick wie ein Klang aus einer anderen Welt. Die Farbe ist voll, die Form überall klar umschrieben, die Gesamthaltung eher schwer, wo sie in dem anderen Bilde beinahe schwebend leicht erschien. Aber diese Unterschiede treffen nicht so sehr den Stil als die Gattung. Der Künstler kann das eine Mal den Pinsel benutzen, um geistreich zu zeichnen. Es lockt ihn, den Reizen lichter Töne nachzugehen und die starke Sensation eines sonnendurchleuchteten Sommertages wie in einem lyrischen Gedicht in wenige starke Klänge zu übersetzen. Das andre Mal steht er vor einer Porträtaufgabe, und ihm wohnt eine viel zu starke Achtung vor dem Objekte inne, als dass er sich auch hier mit ähnlich andeutender Umschreibung begnügen könnte. In einem weiteren und höheren Sinne besteht ein Unterschied nicht. Das eine wie das andere Bild versucht, das farbige System einer natürlichen Gegebenheit in der Fläche auszubreiten, durch künstlerische Organisation der farbigen Erscheinung ein Gleichnis zu schaffen, das in dem einem Falle eine Sensation von Farbe und Licht, in dem anderen den Eindruck einer Persönlichkeit in

Digitized by Google



HANS PURRMANN, ATELIERINNERES, 1918

Digitized by Google

das Bild übertragen und dem Beschauer vermitteln will.

Von Purrmann selbst stammt das Wort: „Man kann aus einem Bilde genau so viel heraussehen, wie hineingesehen ist.“ Und darum bemüht er sich, seine Malerei so weit zu treiben, wie es ihm möglich ist, und darum sind, wenn die dünner und leichter angelegten Bilder dem modernen Auge gefälliger dünken und eher schmeicheln, die volleren doch zugleich die reicheren, die dauernder standzuhalten versprechen. Es ist nicht gar so schwer, geistreich zu sein. Es gehört nicht viel mehr dazu als einige Übung. Es bedeutet weitaus mehr, darauf verzichten zu können, sich als den Geistreichen zu geben und statt in Aphorismen zu sprechen, wohlgebaute Perioden zu bilden. Manche Bilder von Purrmann, die nur in ein paar ganz lichten Tönen angelegt sind, gehören zum Scharmantesten, was die moderne Kunst hervorgebracht hat. Ein anderer hätte leichthin auf solchen Werken seinen Ruhm und sein Schaffen begründen können. Aber Purrmann verzichtet darauf, den billigeren Reizen seine Wirkung zu verdanken. Er strebt nach dem vollkommenen Werk. Und merkwürdig begegnet er sich hier mit dem alternden Renoir.

Purrmann hat Renoir studiert, wie er Matisse studierte, aber er hat den einen so wenig nachgeahmt wie den anderen. Und über Matisse erst gelangte er zu Renoir. Er macht sich nicht dessen System zu eigen, wie schwächliche Epigonen es thun, sondern er wagt, was nur wenige heut dürfen, die ganze Fülle und die ganze Sinnlichkeit einer Erscheinung in sein Bild hineinzutragen. Er hat die Freude an schönen Dingen, an kostbaren Stoffen, an lieblichen Frauen, und seine Bilder wollen etwas ebenso Köstliches sein wie irgendein Gegenstand sonst, der die Sinne zum Genusse ladet.

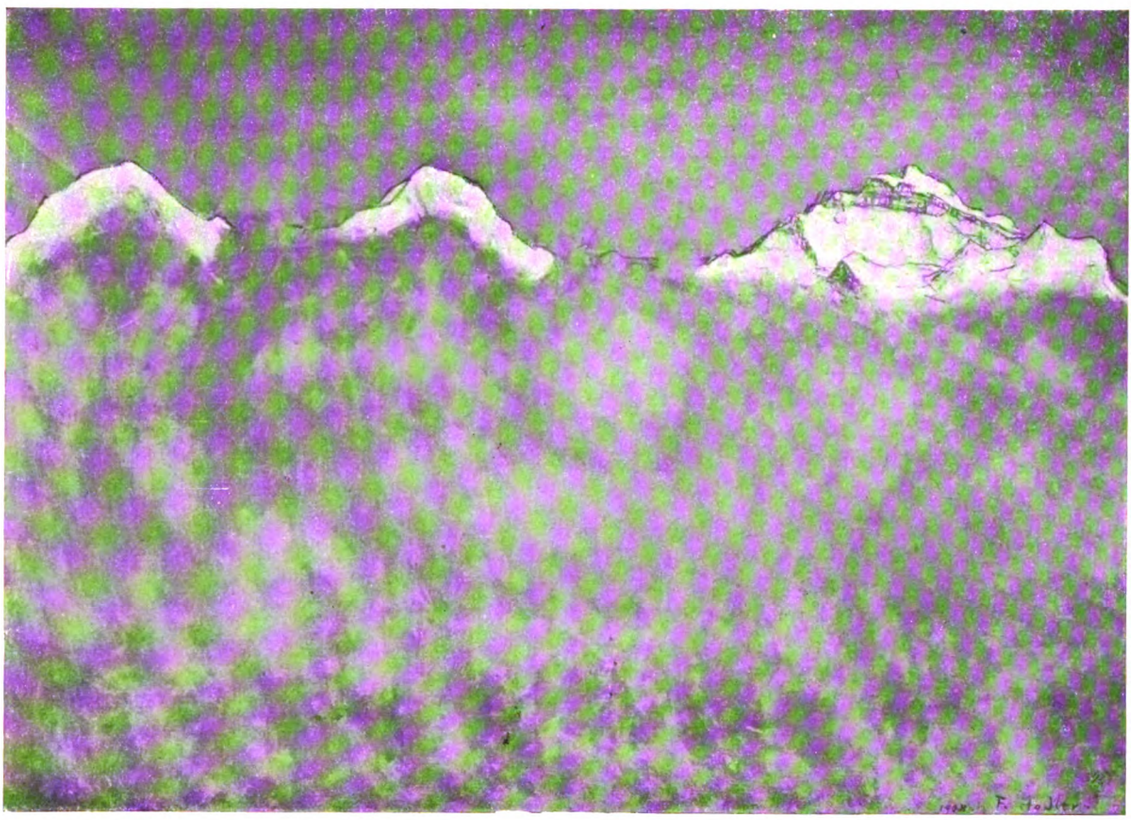
Wir haben in Deutschland nicht viele Maler dieser Art, wir sind es nicht gewohnt, einen Künstler nur als Maler und aus der reinen Freude am farbigen Schein schaffen zu sehen. Der Deutsche verlangt mehr zu denken als zu sehen. Darum thaten ihm Feuerbach und Klinger genug, darum liess er sich so gern durch Böcklin verführen. Diese Neigung ist schwer zu bekämpfen, da es sich offenbar um eine tief im Volkscharakter begründete Begabung handelt, die mehr den literarischen als den bildkünstlerischen Erscheinungen zugewandt ist.

Es soll keineswegs die Berechtigung anders gerichteten Schaffens bestritten sein, das ebenso bleibende Werte zu zeugen imstande ist. Aber es besteht die Gefahr, dass der Begriff der Moderne allzu engherzig auf eine einseitige Formel festgelegt und darum die Bedeutung einer Kunst, wie die Purrmanns ist, verkannt wird. Und sie gerade ist doppelt wertvoll für uns, weil sie in Deutschland der seltenere Fall ist.

Es ist viel heut von einer Wiedergeburt des bedeutungsvollen Inhaltes im Kunstwerk die Rede, und die Wortführer des Expressionismus ergehen sich gern in Betrachtungen über den Wandel des Bildmotivs. Die Beobachtung ist richtig, aber auch sie trifft nicht den Kern der Sache, nicht das Wesen der neuen Kunst. Es bedeutet letzten Endes keinen Unterschied, ob an mythologischen oder biblischen Stoffen, an Erlebnissen des inneren oder des äusseren Auges eine Sensation sich zum bildhaften Ausdruck erhebt. Das Wesentliche bleibt immer die Form, in der es geschieht.

So wird man leicht auch dem Einwand begegnen, dass Purrmann nur Stilleben und Akte, Landschaften und Bildnisse male. Ja, es ist wahr, denn Purrmann ist in der That nur ein Maler, und das scheint uns genug, da er es auch ganz ist.

Zu denken allerdings giebt es wenig bei seinen Bildern. Aber es giebt um so mehr zu geniessen. Ein Expressionist ist er nicht, und er hat weder Kriegsbilder noch Madonnen gemalt. Aber wenn einmal alle die Schlagworte verrauscht sein werden, die jetzt die Luft mit üblem Geräusch erfüllen, wenn die neuesten und allerneuesten Kunsttheorien mitsamt den Bildern, die nur ihnen zum Beweise gemalt zu sein scheinen, in der grossen Rumpelkammer der Zeit verschwunden sein werden, dann werden diese Bilder Purrmanns, deren gesunde Oberfläche nur fester zusammenwachsen kann, noch immer in gleicher Schönheit und Farbenpracht erstrahlen.



FERDINAND HODLER, EIGER, MÖNCH UND JUNGFRAU, 1908
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH

HODLER

VON

FERDINAND BULLE

Es ist ein Ungeheures als das sich Hodler darstellt als Absicht wie als Leistung. Ungeheuer deshalb, weil er die Natur zerreisst.

Er setzt seinen eisernen Willen an alles. Er ist eine durchweg männliche Natur, die in jedem Werk nach Resultaten ringt, kein Bild ist ein Ausfluss einer Stimmung, nirgends der Ausdruck der Hingabe an die Erscheinung, nirgends die Wiedergabe eines übermässigen Eindrucks, nirgends übermannt die Natur die Souveränität des Ich. Immer wieder richtet es sich der Erscheinung gegenüber auf. Es giebt für ihn kein Unsagbares, das sich dem Willen nicht erschlösse; kein Unendliches, das sich nicht in die endliche Form biegen liesse.

Wenn in der grossen Synthese, die er giebt, das Leid fehlt, so ist eben das so bezeichnend für diese ganz untragische Natur, die alles zu meistern sucht. Und damit lässt sich auch schon hier seine Grenze bezeichnen; eine letzte Tiefe ist ihm versagt, gerade weil er überall zur Klarheit und Herrschaft über das Ungeformte drängt. Diese letzte Tiefe besteht in der Anerkennung dessen, was sich nicht meistern lässt, in der Hingabe des Ich an ein Übermenschliches. In den Bildern, in denen er sein Tiefstes giebt:

Digitized by Google

„Lied aus der Ferne", „Blick in das Unendliche", „Heilige Stunde" und seinen grossen Porträts ist nicht die Hingabe an ein überpersönliches Sein, das was die Form bestimmt, sondern der Wille auch das Flutende des inneren Lebens zn einer restlosen Klarheit zu bringen.

Die Form ergiebt sich aus dem Gegensatz zwischen dem Beweglichen der Erscheinung, wie des Lebens überhaupt auf der einen, und der starren Geschlossenheit, die diese Klarheit zu verlangen scheint, auf der andern Seite. Dieses Problem steht im Zentrum seines Schaffens, während uns, den Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, gerade dieses Allfliessen, dies Allbewegliche und Allwachsende Gegenstand des Denkens ist.

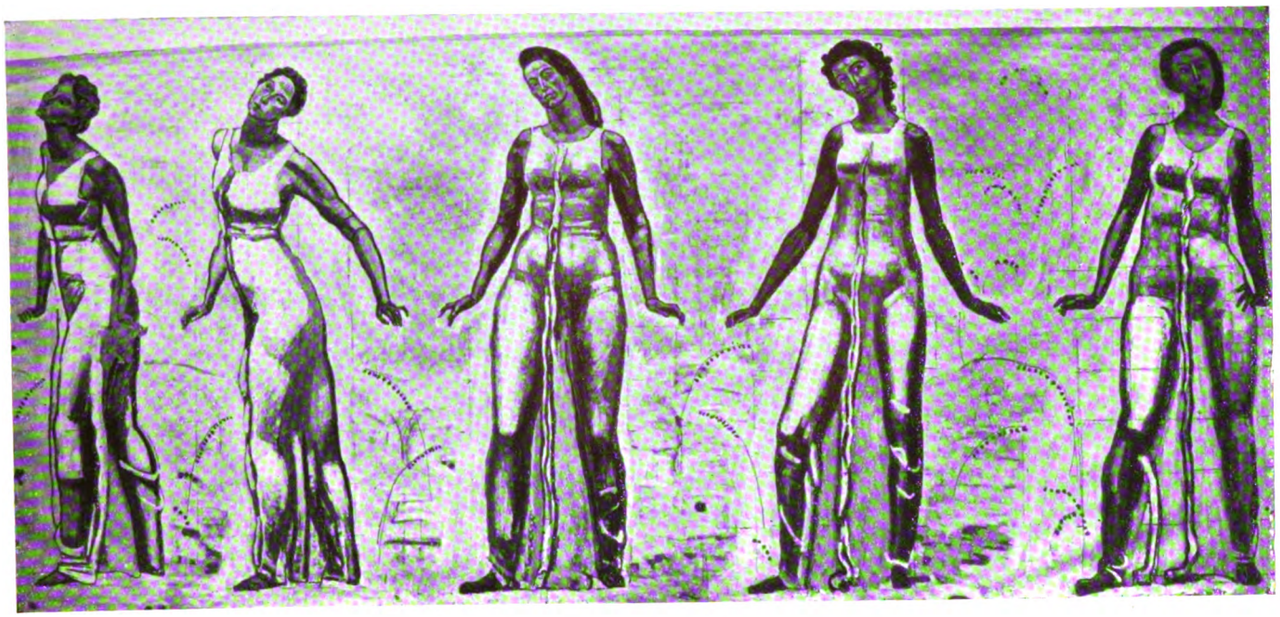
Zweierlei soll der Übersichtlichkeit wegen hier getrennt behandelt werden: Einzelfigur und dann Form des Bildganzen.

Das Wesentliche der Einzelfigur — und hierher gehören nicht nur die Porträts und Einzelfiguren darstellenden Bilder, sondern auch die Bildteile der grossen Werke, wie „Blick in die Unendlichkeit" usw. — ist das, was ich die gegliederte Totalität ihrer Form nennen möchte. Das Besondere bei Hodler liegt darin, dass der Inhalt sich aus Zeichnung, Hell-Dunkel und Farbe, wie aus Elementen aufbaut; es ist kein Zusammenhang organischer, gewachsener Art, sondern in der Farbe tritt zu der Zeichnung etwas als Ergänzung und Erfüllung hinzu. Das Besondere des Künstlerischen ist, dass unter diesen Bildelementen keine Rangordnung besteht. Man kann nicht sagen, das Wichtigste sei die Gliederung des Zeichnens, zu diesem tritt die Farbe und das Hell-Dunkel. Aber diese drei Faktoren bilden keine ganz unauflösliche Einheit, die den Beschauer unmittelbar umfängt. Es ist bezeichnend, wenn die Probleme des Lichts bei ihm keine Rolle spielen; das Licht in seiner malerischen Bedeutung ist ein Überindividuelles, eine Totalität für sich, in der das Individuum aufgeht, und als in einem Höheren enthalten ist. Nur eine Kunst, die die Person als Teil des universalen Ganzen, erst verständlich aus diesem Ganzen, auffasst, kann das Licht in den Mittelpunkt ihrer Bemühung stellen.

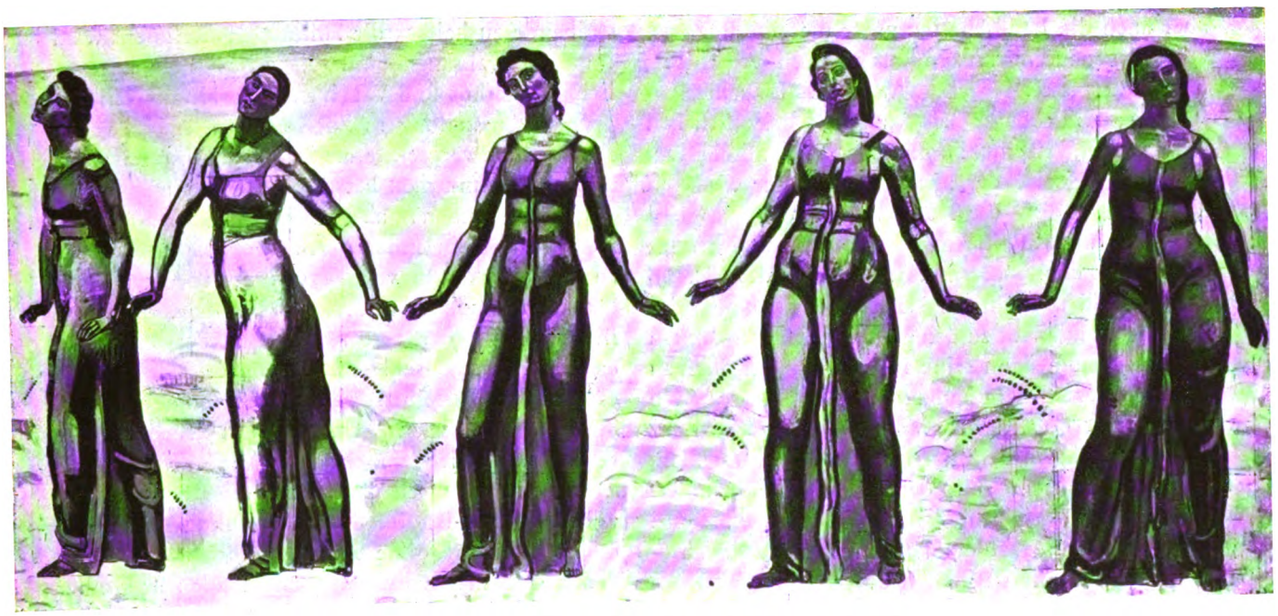
Hodler will die Form des Einzelnen als Einzelnen; das ist mit ein Grund, warum er uns so fremd anmutet, die wir in einem pantheistischen Denken aufgewachsen sind. Diese Form des Einzelnen besteht in einer absoluten Klarheit über ihre räumlichen Beziehungen. In den Dienst dieser Klärung des Kubischen nach allen drei Dimensionen tritt die Linie, die Farbe und der Kontrast von Hell und Dunkel. Durch die Drehung des körperlichen Gewächses in den Kontrapost wird auch dies ganz Organische, von einem Strom Belebte und Gebildete zu einem Gegliederten, von Teil zu Teil sich Aufbauenden, übersichtlich Gegliedertes in Abschnitte, die den Beschauer immer von neuem zwingen, sich über ihre Notwendigkeit klar zu werden, sie als Klärung der Erscheinung, als Abschnitte aufzufassen. Nehmen wir als beliebiges Beispiel den Frauenkopf von 1910. Der Kontur des Halses in seiner kurzen, kräftigen Form, die straffe Linie der Schultern und der äusseren Wange, der Rand des Kleides unten und der Haaransatz oben, zusammen mit der letzten Umrandung des Haares bilden die umschliessenden linearen Bestimmungen; dann auch linear die innere Zeichnung von Mund, Nase und Brauen der Augenlider. Was wäre aber diese, schon so stark sprechende Form, wenn das Auge nicht dadurch geleitet würde, die Gliederung des Gesichtes in den horizontalen Abschnitten des Mundes bis zum Ohrläppchen, der Nasenflügel und dann der Augenhöhlen zu erleben! Und selbst das ist noch nicht das Letzte: wie ist dieser Kopf in seiner Dreidimensionalität erfasst, und wie notwendig gehört diese zum Eindruck! Das Auge wird aufs stärkste dazu angehalten, jedes Vor und Zurück des Körpers mit einer Genauigkeit und Kraft zu verfolgen, die erst die unerhörte Spannung, die in einem solchen Bilde lebt, vermitteln. Und dann die Steigerung vom Hellen zum Dunklen, die bei anderen Bildern, vor allen bei den Landschaften, oft aber auch bei den Köpfen ein Herauswachsen des Hellen aus dem Dunklen ist, von dem hellen Brustkorb zum Mund, Nase und Augen, und endlich die Krone des dunklen Haares in ihrer ganzen Wucht! Im Dienst dieser Wirkung reden, und das überall, die Farbwerte — auch sie als Spannung, Kraft, Klarheit — vernehmliche Sprache.

Die Besonderheit dieser Form besteht darin, dass Hodler die Erscheinung als Form in jedem Sinn, als ein fest in sich Geschlossenes aus dem Chaos heraushebt; das Lebendige, das keine Übergänge und keine Festigkeit, keine abteilbare Gliederung kennt, und das wir so gewöhnt sind, als das schlechthin Ganze, von einem Strom des Lebens Erfüllte anzusehen, wird hier als ein nach allen Seiten des Raumes klar Begrenztes dargestellt, und diese Einzelform absolut erschöpfend behandelt, unter Berücksichtigung der Totalität ihrer individuellen Beziehungen, und der Streichung aller, die über sie

Digitized by Google



FERDINAND HODLER, BLICK IN DIE UNENDLICHKEIT, 1916
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH



FERDINAND HODLER, BLICK IN DIE UNENDLICHKEIT, 1916
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH

Digitized by Google

FERDINAND HODLER, HEILIGE STUNDE
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH

hinausreichen und sie mit dem anderen Leben verbinden. Behalten wir im Auge, dass wir hier nur von der Einzelfigur sprechen; begreifen wir jetzt aber auch die Landschaften unter dieser Kategorie. Überall genaue Begrenzung nach aussen, Abschluss; das Sein ganz als Einzelnes, wieder in Einzelnes gegliedert; das Lebendige als Aufbau, von Teil zu Teil fortschreitend zu einer Totalität. In den Landschaften, wie zum Beispiel der „Jungfrau" 1911, „Mönch und Eiger" 1908, die Natur als Aufbau von Glied zu Glied, und in diesem Aufbau eine Steigerung; dasselbe in den Köpfen, in dem Porträt des Martin, wo das Bild sich in den starken Horizontalen der Rockfalten aufhebt zu den gleichgerichteten Linien der Augen, um dann seine Krönung in der Stirn zu finden; oder in dem anderen des G. Navazza, wo diese Steigerung in der runden, kahlen Stirn ihr Gegengewicht in dem nach unten abschliessenden, wagerechten Arm mit der hellen Hand findet. Gliederung, Steigerung und Zusammenfassung! Man wird ohne Mühe diese Dreiheit als die Elemente von Hodlers Schaffen durch seine Entwicklung durch verfolgen können.

Im Ablauf seines Lebens werden sie immer wuchtiger herausgearbeitet, die Spannung zwischen den Bildteilen immer weiter getrieben, das, was als Vereinfachung erscheint, immer mehr eine Steigerung der Einzelwirkung auch des Bildteils; und das treibt dann dazu, dass die zusammenfassenden Mittel immer wuchtiger werden müssen, um das Auseinanderstrebende zu halten; die Füllung des Rahmens wird immer gewaltsamer, und zuletzt ist das Ungeheuerliche an Pathos und Wucht, als das Hodler auf der grossen Ausstellung in Zürich 1917 erschien, erreicht. Man vergleiche die Selbstporträts von 1892 und 1916, und man hat die Entwicklung.

Wir kommen nun zu den mehrfigurigen Bildern. Von vornherein möchte ich bemerken, dass ich an alles, was man von Mystik bei Hodler gesagt hat, nicht glaube; für diese, ganz auf Klärung und Beherrschung der Natur angelegte Persönlichkeit existiert Mystik schlechterdings überhaupt nicht; es kann auch bei seinen Bildern, wie „Heilige Stunde", „Der Tag", „Blick ins Unendliche", „Lied aus der Ferne", „Die Liebe", nicht davon die Rede sein, wie irgend ein mystisch Geheimnisvolles Sprache gewinnt. Mystik ist ohne Hingabe, ohne Verstummen und Stammeln, ohne Augenschliessen ein leeres Wort, und man wird dem Bedeutenden in Hodler nicht gerecht, wenn man nicht versucht seine besondere Art der Lösung zu verstehen.

Er hat vor sich die allgemeinen, grossen Inhalte des Lebens, die als Resultate des eigenen Lebens zur Aussprache und Klärung drängen; bei dem Laien

Digitized by Google

FERDINAND HODLER, SELBSTBILDNIS, 1891
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH

Digitized by Google

verfestigen sie sich in dem liebevollen Verhältnis zu anderen Menschen und zu der Natur, in Lebensregeln und sittlichen Forderungen und bestimmen das Handeln; der Philosoph bringt sie zur Klarheit in Begriffen, in deren Zusammenhang und Anordnung sich wieder ein Lebendiges und Erlebtes ausspricht; Künstlern und Dichtern gelingt es, diese Inhalte zur Form zu fassen und sie doch in ihrem Fluten, in ihrem Charakter als Bewegtes zu belassen. Vor dieser Antagonie von Lebendigem und Geformtem sah sich auch Hodler, ausgerüstet mit seiner Art zu schauen und zu gestalten. Nun ist das Besondere, dass er sich bei der Gestaltung nirgends dem Erleben überliess, und aus dem Erleben heraus das Erleben selber zu höheren Formen steigerte, so dass es zwar im Werk ganz vorhanden, aber auch nur im Werk so ganz vorhanden war, und der Beschauer im Bildwerk ein über das zufällig persönliche weit erhobenes Leben selber als Leben erfahren konnte; sondern wie ein Baumeister schreitet er von Glied zu Glied zu einer höchsten Steigerung, so dass die Glieder immer als Bauteile erhalten bleiben und erst in ihrem Zusammenhang den darzustellenden Inhalt ergeben.

Sieht man Hodlersche Skizzen zu dem Jenaer Bilde, zu dem Hannoverschen, zum „Tag" oder irgend einem anderen mehrfigurigen Gemälde, so ist man überrascht von dem Mangel an Leben und Überzeugungskraft dieser einzelnen Frauen oder Krieger, trotz solch grosser Genauigkeit der Arbeit auf der andern Seite.

Erst im Bild als Ganzem ist der darzustellende Inhalt da; das spricht sich schon in der Trennung der Bildhälften aus. Immer mehr werden die Bildhälften einander gegenüber gestellt. In den späteren Schlachtbildern, aber auch im „Tag", zum Unterschied von der früheren „Nacht", ist das zu beobachten. Beim „Rückzug von Marignano" halten sich die Randfiguren schon etwas das Gleichgewicht, so sehr die Masse des einen Landknechts rechts auch den ganzen Rückzug balancieren muss. Später wagt Hodler das nicht mehr. Bei dem neuerdings ausgestellten Bilde: „Schlacht bei Murten", sind die Kämpfenden genau auf symmetrische Bildhälften verteilt; „Hannover", „Jena", oder der „Tag" sind ohne diese Symmetrie nicht mehr zu denken. So sehr in dieser Unselbständigkeit der Bildhälften die Unlebendigkeit der Einzelfigur wie der Skizze ihre Begründung hat, so liegt es doch in der Hodlerschen Schaffensweise, die Einzelfigur überhaupt zum Baustein so hinabzudrücken, dass sie erst als Teil eines Ganzen, aber nicht als Glied, sondern als Bauelement ihren Sinn findet. Der Weg, der Hodler zu diesem Ganzen führt, ist ebenso anders, als das Gewohnte, wie das Ganze selber. Die Unselbständigkeit der Figur besteht auch in einer Raffaelschen Skizze, aber sie ist stets getragen von einem Strom des Lebens, der dann, zur Vielstimmigkeit gesteigert, in dem grossen Gemälde da ist. Hodler bemächtigt sich des gestaltlosen Lebens, er giebt sich nicht dem Erleben hin und lässt es in einzelne Gestalten eingehen; sondern baut es von sich aus aus einzelnen Bildteilen auf. So wie er die Einzelerscheinung meistert, indem er gliedernd und dadurch steigernd verfährt, so auch hier, nur dass im mehrfigurigen Bilde die Zerstörung der Natur, die Zerreissung des organischen Lebens noch härter fühlbar ist. Als Bildteile werden die Einzelskizzen bis ins kleinste durchgearbeitet, und zwar nicht im Sinne ihrer Lebendigkeit, sondern ihrer dekorativen Aufgabe im Bildganzen auf der einen Seite, ihrer Gliederung und Klarheit auf der andern Seite. So wie im Einzelbilde das Einzelne immer in seiner Klarheit erhalten bleibt, so im mehrfigurigen Gemälde die einzelne Figur. Es wäre falsch, das im Sinne einer rationalen Kunst zu verstehen, und diese Art des Schaffens als eine verstandesmässige zu bezeichnen; aber ebenso muss man den Unterschied im Auge behalten, der sie von der uns vor allem seit Goethe so geläufigen trennt, nach der das Kunstwerk aus dem Inneren des Künstlers als ein ganz Lebendiges strömt. Bei Hodler ist alles Aufbau, nie Wiedergabe; von Bauteil zu Bauteil fortschreitend zu einem Ganzen besonderer Art.

Vom Ganzen des Lebensinhaltes her gesehen, scheint hier eine Zerlegung vorzuliegen; das Unfassbare, das mit dem Motto: Blick in die Unendlichkeit angedeutet werden soll, scheint durch eine Analyse fassbar gemacht. Das ist nicht der Fall, nur wird es vom Künstler als ein Gegliedertes erlebt; ein wirklich Unfassbares giebt es für ihn nicht. Mystik bedeutet gerade, dass das Ganze als Ganzes auf eine Weise erfahren wird, die von ihrer geheimnisvollen Eigenart als das Gegenteil des zerlegenden Verstandes empfunden wird. Bei Hodler wird umgekehrt das Ganze erst aus dem Einzelnen verständlich. Daher sein Parallelismus; daher diese unheimliche Klarheit, mit der er den Eindruck einer Landschaft als ein sich aus Einzelnem erst Ergebendes, in tausend Einzelheiten sich Wiederholendes zu malen weiss. Besonders charakteristisch sind hier seine Bach- und Waldbilder. Mit welcher besonderen

Digitized by Google

FERDINAND HODLER, BILDNIS DES HERRN MARTIN, 1916
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH

Art des Sehens sind hier alle kleinen Kiesel, alle Wellen und Wellchen aufgefasst; nicht so, dass sie sich zu einem unübersichtlichen Chaos vereinigten, sondern durchaus getrennt. Aber welches Leben liegt in dieser Trennung, weil es nicht blos Trennung, sondern Spannung, selber Lebensinhalt ist!

Dieser Moment der Spannung zwischen den Einzelfiguren oder Bildteilen ist das, was der Gliederung ihren höchsten, künstlerischen Sinn giebt; dadurch wird sie erst zum Ausdruck des Willens und der Energie, die ein Hodlersches Bild bis in seine letzten Teile erfüllen. In dieser Spannung

Digitized by Google

FERDINAND HODLER, BILDNIS DES HERRN NARAZZA, 1916
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES RASCHER, ZÜRICH

liegt auch das, was die Hodlersche Darstellungsweise von einer rationalen oder verstandesmässigen trennt; Klärung, Gliederung sind durchaus im Sinne einer solchen Spannung der Elemente gegeneinander aufzufassen; nie handelt es sich um blosse Übersichtlichkeit, um eine Vereinfachung der Augenführung, um blosse Angelegenheiten des Auges. Ihr Recht erhalten diese Dinge erst aus ihrer Bedeutung als Ausdruck, als unmittelbare Ausserung des Willens und einer höchsten Entschlossenheit, die Natur zu bändigen, die eigene innere Geordnetheit und Beherrschung als die tiefste Eigenschaft des Lebens selber erscheinen zu lassen.

Hier scheint mir ein weiterer Grund für die

Digitized by Google

Unlebendigkeit seiner Skizzen zu liegen; sie sind so in Beziehung auf die Nebenfigur gedacht, dass das Leben mehr zwischen den Figuren, als in den Figuren liegt. Jede stark angespannte Haltung eines Körpers steht in Beziehung auf ein ausser ihm Befindliches und weist über ihn hinaus. Abgesehen von dem Bildinhalt als Ganzem, zu dem sich die Einzelfiguren zusammenfügen, liegt so ein Teil des künstlerischen Lebens in der Beziehung von Einzelfigur zu Einzelfigur, und nicht in dem organischen Leben dieser Einzelfigur selbst.

In den letzten Fassungen der Züricher Ausstellung von 1917 wächst diese Spannung zu einem ungeheuren Pathos; riesige blaue Flächen, die alles um sich her tot schlagen, die menschliche Form auf ein Letztes von Einfachheit und Wucht zurückzuführen suchen; die Spannung zwischen Rahmen und Bild noch gesteigerter als je; das ist der neue Hodler.

Fassen wir nun zusammen, um den Sinn dieses Schaffens zu verstehen. Es ist uns heute geläufig die Erscheinungen der Natur als einheitlich geworden, als Lebewesen zu verstehen; von den frühen Tagen Herders, wie des jungen Goethe an hat die Erforschung der Welt nach allen Seiten hin sich als Suchen nach dem eigentümlichen Zusammenhang alles Lebendigen entwickelt. Alle geistige Energie war auf die Begriffe der Einheit des Werdens, des Wachstums, auf das Geheimnisvolle des Organischen gerichtet, in der Wissenschaft ebenso wie in aller Kunst; und nun sehen wir uns beinahe schaudernd vor diesem Versuch, die ganze Welt nach den subjektiven Energien eines Einzelnen auseinander zu spannen, den zarten Zusammenhang des dunklen Werdens zu zerreissen. Der so aussichtsvoll beschrittene Weg soll wieder einmal, wie schon so oft, durch eine anders denkende Generation zertrümmert werden, als ob es den Menschen nicht gegeben sei einen Standpunkt in langsamer, ununterbrochener Arbeit bis in all seine Folgen zu entwickeln, und alle, in ihm möglichen Resultate zu erreichen. Im Laufe der geistigen Geschichte sehen wir von der Antike an bei Eleaten und Stoikern, dann in der Renaissance, dann im Holland des siebzehnten Jahrhunderts, dann in der mit Herder beginnenden Epoche den pantheistischen, organischen Denkzusammenhang zu neuem Fluge ansetzen; noch nie ist er so umfassend ausgebildet worden wie im neunzehnten Jahrhundert, und doch, scheint es, soll auch jetzt wieder sein Reich versinken.

Es ist hier nicht der Raum auszuführen, welchen Schwankungen gerade der Begriff des einheitlichen Kunstganzen im Zusammenhang mit dem pantheistischen Denken ausgesetzt gewesen ist, und zwar nicht in der Kunsttheorie allein, sondern in dem Schaffen der Künstler selber. Alle Vorstellungen eines organischen Ganzen, sei es malerischer oder linearer Art, haben sich allmählich entwickelt. An den Wendungen dieses Begriffs allein liesse sich schon eine interessante Kunstgeschichte schreiben. In der Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts musste dieser Begriff des Ganzen erst allmählich erarbeitet, aus der Fülle des Einzelnen, das sich der Erzählung zudrängte und sich nicht zu einem Ganzen fügen wollte, geschaffen werden. Hier waren die Forderung der Gliederung, der Bändigung des Auseinanderstrebenden, der Klärung höchste Aufgabe. Ein Ganzes in diesem Sinne brachte erst die holländische und spanische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, dessen Tradition sich im achtzehnten Jahrhundert, von einzelnen Malern abgesehen, nur in der grossen Architektur des Barock erhielt. Sie entstand gleichzeitig mit der neuen Art der Philosophie in Holland, England, Deutschland und Frankreich. Für die Malerei bedeutet das Jahrhundert der Aufklärung, das achtzehnte, die Wüste; und in erster Linie gegen das achtzehnte Jahrhundert, und weniger gegen die sogenannte Sinnlichkeit des siebzehnten, richtet sich das Nazarenertum. In mächtigem Schwung errichtete der Impressionismus dann von neuem die Welt als universalen Lebenszusammenhang, eine im Licht flutende Welt, der Intuition als Ganzes verständlich, vom Verstand nicht zu fassen. Diese Welt war so sehr ein Ganzes, dass jeder Ausschnitt sie als Ganzes sehen lassen konnte; konstruktive Mittel der Komposition konnte sie entbehren.

Der Zug dieser Maler verschwindet; nur Nachzügler sind noch zu sehen.

Schon der Grübler und Einsiedler Cézanne suchte nach Antithesen und konstruktiven Elementen; schon bei ihm ist ein Spannungsverhältnis zwischen den Bildteilen bemerkbar. Aber erst Hodler war es vorbehalten diese objektive Welt zu zerschlagen, das einheitlich Werdende und Gewordene aus Teilen zusammenzusetzen, Aufbau, Gliederung, Teilbarkeit, konstruktive Festigkeit und antithetische Gruppierung an die Stelle ungeteilter Hingabe an das geheimnisvolle, einheitliche Sein zu setzen. Das Umgekehrte, wie zur Zeit der grossen Maler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, ist der Fall, so verwandt auch das Resultat sein mag.

Digitized by Google

Dort existiert der Begriff des Ganzen als einer einheitlichen Totalität noch nicht, aber die Zeit bewegt sich zu ihm hin; hier wird das Erworbene mehr oder weniger bewusst geopfert.

Der Begriff der Spannung, wie wir ihn eben schilderten, ist das Mittel den Zusammenhang der Natur zu zerreissen; die Einheitlichkeit der Impression wird bewusst aufgehoben; ein Ruck, Richtungen, Ziele unterbrechen den Strom des Empfindens: das Bild tritt in Teile auseinander; das Waldesdickicht, das Durcheinander der Bachkiesel, der wilde Haufe eines Schlachtgetümmels teilt sich; das Gegenüber tritt an die Stelle des Nebeneinander; jeder Satz hat seinen Gegensatz. In Stufen baut sich etwas auf.

Der Impressionismus hatte das Ganze malen wollen; Hodler giebt das Zusammengesetzte; früher das Unteilbare und Unaussprechbare, bei Hodler das Übersichtliche und Prägnante; früher den einheitlichen, malerischen Eindruck, bei Hodler das zeichnerisch genau Begrenzte; früher die malerische Qualität, die tonigen Werte, bei Hodler Farbigkeit als Ausdruck. An die Stelle der malerischen Sinnlichkeit, der malerischen Kultur tritt der subjektive Wille zum Ausdruck; an die Stelle eines menschlichen Allgemeinverhaltens, einer Hingabe des ganzen Menschen die Selbstbewahrung, die innere Freiheit.

Damit zerreisst auch der Zusammenhang zwischen Künstler und Werk, wie der zwischen Beschauer und Werk. Wem fiele nicht der Mensch des achtzehnten Jahrhunderts, und besonders der Preusse des Aufklärungszeitalters ein, für den es keine Natur gab, für den sie nur das Chaos war! Was dort die Herrschaft der Vernunft bedeutete, ist hier die Herrschaft der Form und des Willens. Trotz der ungeheuern Unterschiede besteht die Verwandtschaft in der Wertung der Freiheit und in dem Pathos des Herrschaftsverhältnisses der Natur gegenüber.

In erster Linie die negativen Seiten dieser Kunst hat der Expressionismus aufgenommen. Bei ihm wird der Zusammenhang, der organische Wuchs der Erscheinungen noch weiter auseinandergespannt; wie viele dieser Bilder sind nichts als ein Zerreissen der Erscheinung. Bei den Gemässigten der neuen Generation werden Hell und Dunkel, die Farbwerte, die Linien in eine gegensätzliche Bewegung gebracht, und dadurch der Eindruck einer Spannung und Deutlichkeit, einer gewissen subjektiven Kraft hervorgerufen; diese antithetische Spannung führt notwendig zu einer Steigerung der Sprache und zu prägnanter Klarheit. Es kann nicht geleugnet werden, dass hier die Möglichkeit künstlerischer Werte liegt, aber wie erschreckend nahe liegen Klarheit und Plattheit, Kraft und Hohlheit!

Hodler ist dieser Klippe entgangen; eine bedeutende, mächtige Welt hat er geschaffen; aber eine letzte Tiefe ist ihm versagt, das Subjekt allein ist nicht verehrungswürdig.

Digitized by Google

MEISTER BERTRAM, CHRISTI GEBURT
VOM BUXTEHUDER ALTAR. HAMBURG, KUNSTHALLE

WIE EIN BILDMOTIV SICH WANDELT

VON

KARL SCHEFFLER

In der Malerei früherer Zeiten hat das Motiv eine Bedeutung gehabt, die heute kaum noch begriffen wird. Dieses geht schon daraus hervor, dass die Malerei ehemals mit sehr wenigen Motiven ausgekommen ist, ohne sich beengt zu fühlen. Jahrhundertelang kamen für den Maler nur die Stoffkreise der Passion, des Marienlebens und der Heiligengeschichte in Frage. Daneben gab es, zeitweise, noch eine Bildnismalerei. Das war alles. Die Motive sind an den Fingern aufzuzählen; jedes Motiv aber war wie eine Welt. Jedes einzelne trat dem Maler schon menschlich ausgestaltet entgegen, es war wieder und wieder durch die Volksphantasie dahingegangen und war dabei allgemeingültig geworden.

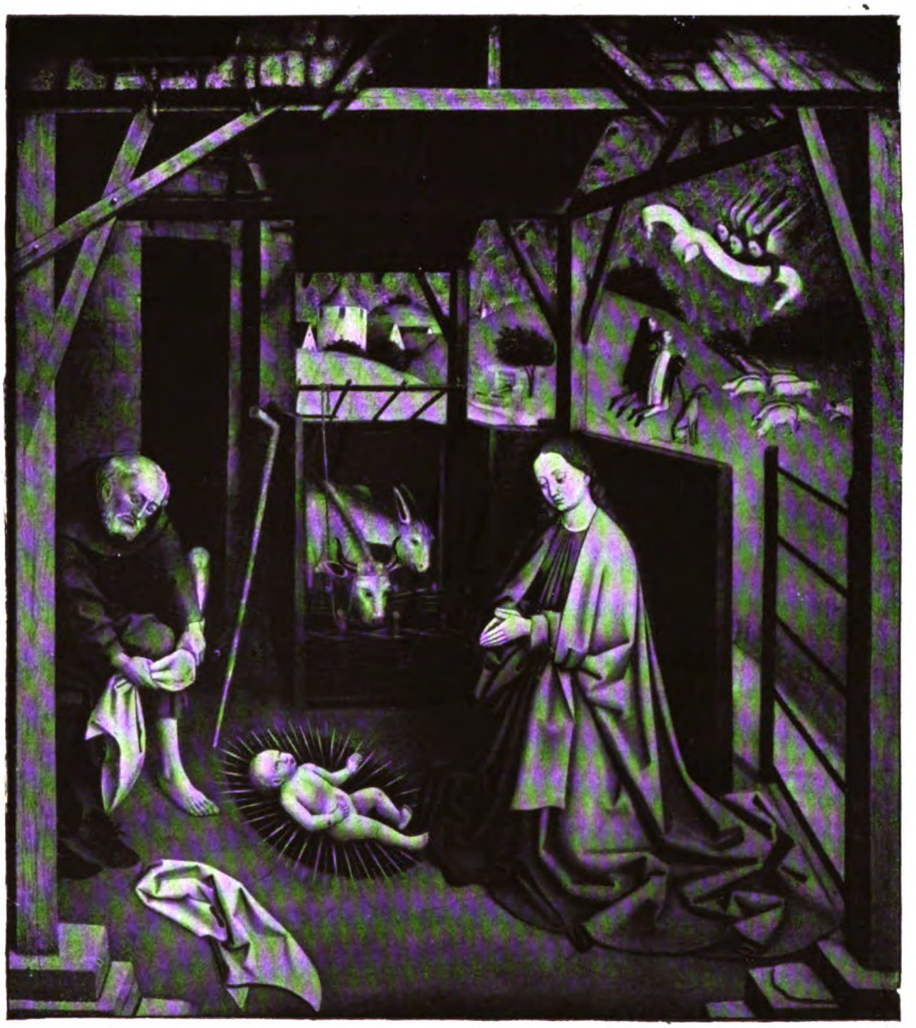
Digitized by Google

STEPHAN LOCHNER, DIE GEBURT CHRISTI
ALTENBURG

MEISTER DES HAUSBUCHS, ANBETUNG DER HIRTEN
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

Darum förderte es den Künstler in einer heute nicht mehr vorstellbaren Weise. Der neuere Künstler verbraucht von seiner besten Kraft,, um neue bedeutende Bildmotive zu ersinnen und Erscheinungen der Umwelt mit „Gehalt" zu füllen; oder er betrachtet das Motiv als unwesentlich und wendet sein ganzes Interesse der Malerei an sich zu. Die Bedeutung der Stoffe in der alten Kunst bestand aber darin, dass sie dem Maler einerseits die Sorge um den Gegenstand der Darstellung abnahmen und dass sie ihn anderseits zu einer gewissen Würde anhielten; sie verhinderten, dass die Kraft am Gleichgültigen verzettelt wurde und leiteten die Begabung an, sich ungeteilt der Formgestaltung zu widmen. In den grossen Zeiten der Malerei ist die monumentale Form nicht zuletzt eine Wirkung der monumentalen Stoffbeschränkung. Die Darstellungen aus der Passion oder aus dem Marienleben sind so oft zum Meisterhaften geraten, weil die Stoffe eine unausmessbare menschliche Tiefe haben, weil jeder Maler seine persönliche Empfindung hineinlegen konnte, ohne sich selber oder dem Stoff Gewalt anzuthun und weil die Allgemeingültigkeit der Motive mit innerer Notwendigkeit die Endgültigkeit der Form forderte. Verloren gegangen ist diese grosse Selbstbeschränkung im Stofflichen in dem Maasse, wie die Kunst den Charakter des Sakralen verloren, wie sie bürgerlich profan geworden ist. An die Stelle eines aufgegebenen Motivs sind hundert neue Motive getreten. Seit das religiöse, allgemein verständliche und für jeden bedeutungsvolle Motiv preisgegeben worden ist, hat jeder Maler die Freiheit der Stoffwahl; doch hat er auch die Qual der Wahl. Er scheint jetzt unabhängiger vom Motiv zu sein, ist in Wahrheit aber unfreier, weil er sich um das Motiv sorgen muss.

Digitized by Google



HANS MULTSCHER, GEBURT CHRISTI
STERZINGER ALTAR

Digitized by Google

MATTHIAS GRÜNEWALD, MARIA MIT DEM KINDE. AUSSCHNITT
ISENHEIMER ALTAR

ALBRECHT ALTDORFER, GEBURT MARIÄ. AUSSCHNITT
AUGSBURG

Darum ist der Malerei im allgemeinen die freie Stoffwahl nicht zum besten bekommen. Die Form hat in demselben Maasse an Grösse und Kraft, an Allgemeingültigkeit verloren, wie die Stoffe diese Eigenschaften eingebüsst haben, zugleich mit dem Motiv ist die Form subjektiv problematisch geworden.

So unbeschränkt, wie es dem ersten Blick erscheint, ist nun aber doch nicht die Willkür der Neueren in ihrem Verhältnis zum Darstellungsstoff. Beim genaueren Hinsehen bemerkt man, dass die Maler in mehreren Fällen unbewusst noch an alten bewährten Motiven festhalten. Es sind nicht die Kreuzigungsbilder und Mariendarstellungen gemeint, die auch heute noch entstehen. Das sind Nachahmungen ohne lebendigen Wert. Nein, es werden einige der alten Sakralmotive ganz naiv in profaner Umdeutung benutzt, ohne dass die Maler sich dessen bewusst sind. Gewisse Motive erhalten sich, dem Wandel der Zeit zum Trotz, wenn sie sich so vollständig auch mitverwandeln, dass der Ursprung kaum noch erkannt wird. Wie es scheint, bedienen sich die Maler mit Vorliebe sogar solcher Motive, weil sie in diesen Fällen festeren Boden unter den Füssen fühlen.

Um den Vorgang zu veranschaulichen, wie ein einst allgemeingültiger Stoff sich verwandelt und wie darin noch immer etwas von der alten Kraft erhalten bleibt, sei einmal ein bestimmtes Motiv, dessen Entstehung sich im Dämmer der Kunstgeschichte verliert, in einigen wesentlichen Metamorphosen verfolgt.

Das Motiv gehört ursprünglich dem Stoffkreis des Marienlebens an und kann mit dem Titel „Maria an der Wiege des Kindes“ bezeichnet werden. Im frühesten Stadium ist eine Wiege allerdings noch nicht vorhanden. Zuerst liegt das Christuskind auf dem Boden da in einer Strahlenglorie und vor ihm kniet anbetend Maria. In dieser Form ist das Motiv sehr häufig. Es kommt sowohl in Darstellungen der „Geburt“ vor, wie auch in Darstellungen der „Anbetung“ oder in Gnadenbildern nicht erzählenden Inhalts. Die Wirkung ist ganz symbolisch und es ist grundsätzlich dasselbe, ob die Mutter mit dem Kind allein ist, oder ob sich die drei Könige mit ihrem Gefolge, die Hirten, Heilige oder Engel teilnehmend hinzudrängen.

Bestimmteren Charakter erhält das Motiv erst, wo das Kind nicht mehr auf dem Boden, sondern in einer mit Heu gefüllten Krippe liegt. Denn jetzt erst wird ein wichtiger Wesenszug des Motivs deutlich: das Genrehafte darin macht sich geltend. Die

Digitized by Google

ALBRECHT DÜRER, MARIA DAS KIND ANBETEND
DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE

Digitized by Google

JAN STEEN, DIE KINDTAUFE. AUSSCHNITT
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Betonung der Krippe bedingt auch eine genauere Darstellung des Stalles. Die Tiere an ihren Raufen werden gezeigt und es wird der Vorgang mehr in den Familienkreis verlegt, selbst wenn viele Menschen zusehen, oder wenn Engelscharen lobsingend Beistand leisten. Vor allem wandelt sich nun das Verhältnis der Mutter zum Kind. Mütterliche Sorglichkeit mischt sich in den Anbetungsdrang, was sich schon darin äußert, dass Maria nicht grundsätzlich mehr vor dem Kinde kniet. In die feierliche Symbolik mischt sich eine häusliche Intimität. Die Gestalt Josephs erscheint und es werden einige profane Züge naturalistisch betont.

Ein Schritt weiter nach dieser Richtung, und aus der Krippe wird zuerst der geflochtene Korb, der dem Neugeborenen als Bettchen dient, und sodann — in den nordischen Ländern — die Wiege. Die Wiege, das ist die zu einem selbständigen Möbel gewordene Krippe. Und je deutlicher die Wiege ausgebildet wird, um so mehr wird Maria — oder Anna, denn es ist grundsätzlich dasselbe, ob die Geburt Christi oder Mariens dargestellt ist — zur pflegenden Mutter. Wie sie früher unthätig, in sich versunken kniete, so beschäftigt sie sich jetzt mit den Windeln, sie nimmt das Kind aus der Wiege, um ihm die Brust zu reichen, sie herzt es, spielt mit ihm oder bewacht seinen Schlaf. Wie von selbst schliesst und verengt sich das Lokal. Der offene Stall, hinter dem man auf dem Felde die Hirten den Stern anstaunen oder zu dem man den

Digitized by Google

PIETER DE HOOCH, DIE MUTTER
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Zug der Könige heranziehen sah, wird zum geschlossenen Innenraum. Und in diesem Raum wird ein Familienidyll gegeben. Das heisst, das Motiv bewegt sich mehr und mehr einer realistisch betonten Genredarstellung zu.

Bis hierher ist der Stoff aber immer noch heilig. Das Bild ist Teil eines Altarwerks, sei es nun eines Kirchen- oder Hausaltars. Und immer bleibt Maria noch eine Anbetende, neben all ihrer mütterlichen und hausfraulichen Sorglichkeit. Im Genrehaften lebt die Symbolik fort, der Realismus dient ihr. Hierin tritt ein grundsätzlicher Wandel erst ein mit der grossen Spaltung des allgemeinen Christentums in Katholizismus und Protestantismus. Im Katholizismus wird das Motiv sehr bald kirchlich konventionell, es hört auf, sich lebendig fortzubilden. Diese Fortbildung geschieht im protestantischen Holland des siebzehnten Jahrhunderts. Dort löschte der Bildersturm das Marienbild als Kultbild aus; an die Stelle des Hausaltars trat im bürgerlichen Haus die einzelne Bildtafel als Wandschmuck. Das frei hängende Wandbild aber verarbeitete das alte Motiv in zweifacher Weise. Auf der einen Seite nahm Rembrandt die Überlieferung auf. Die allgemach konventionell gewordene Symbolik löste er noch mehr im Genrehaften auf, legte dann aber in das naturalisierte Motiv eine solche Fülle von Gefühl und urchristlicher Gesinnung, er vertiefte die ins Realistische des Alltags gezogene Situation der Mutter an der Wiege ihres Kindes mit so

Digitized by Google

FRITZ V. UHDE, DIE HEILIGE FAMILIE
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

genialer Romantik, dass er das entheiligte Motiv in einer neuen, ergreifenden Weise gleich wieder heiligte. Seine Maria ist ganz Natur, ihre sorgliche Gebärde ist ganz mütterlich und der Raum mit dem arbeitenden Joseph im Hintergrund ist, trotz der Engelschar, ganz wirklich; im Ganzen jedoch ist die Stimmung des Neuen Testaments und alle Mütter scheinen in dieser einen verkörpert. Das ist aber ein Einzelfall geblieben. Andere holländische Maler haben diese Fähigkeit, das Motiv zu vergeistigen und neu zu erleben, nicht gehabt. Sie haben auch nicht den Anspruch darauf erhoben. Vielmehr haben sie mit grosser Unbefangenheit das alte Motiv zu reinen Genredarstellungen benutzt. Die Mütter, die bei Pieter de Hooch in lichterfüllten Räumen an der Wiege sitzen, denen man auf Bildern Jan Steens und vieler anderer Künstler dieser Zeit begegnet, sind Marien, die in derbe holländische Hausfrauen naiv verwandelt worden sind. Der letzte Rest religiöser Symbolik ist aufgegeben, das Motiv ist ganz ins Profane verlegt. Infolgedessen ist jetzt die Darstellung aller anderen Personen, des Raumes und des Lichtes ebenso wichtig, wie die der Frau und des Kindes.

Von hier aus ist das Motiv in die neuere Genremalerei übergegangen. Durchforscht man danach die Lebensarbeit Düsseldorfer, Münchener oder Wiener Maler, sieht man sich um in der englischen und französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, so begegnet man immer wieder dem Motiv

Digitized by Google

REMBRANDT, DIE HEILIGE FAMILIE
PETERSBURG, EREMITAGE

Digitized by Google

MAX LIEBERMANN, FRAU AN DER WIEGE

der Mutter an der Wiege des Kindes. Und immer ist die Mutter noch eine späte Enkelin Mariens, trotzdem der Stoff sehr oft missbraucht worden ist, um der bürgerlichen Sentimentalität zu schmeicheln, um die Idylle mit anekdotischen Zügen auszuschmücken und Alltagsgestalten mit einer photographiemässigen Treue ohne viel Kunst darzustellen. Welcher Art die Umwandlung ist, kann man schon den Bildtiteln entnehmen. Die Maler nennen ihre Bilder nun „Mutterglück“, „Mutterliebe“, „Nesthäkchen“ oder ähnlich.

Als sich dann die Malerei vor einigen Jahrzehnten erneuerte, als der akademisch konventionellen Form eine neue lebendig empfundene Form gegenübertrat, hat sich das Motiv wieder mit verwandelt. Das hier wiedergegebene Bild Liebermanns dient scheinbar nur rein malerischen Absichten; dennoch kommt ein Teil der schönen Wirkung auf Rechnung des Motivs; dieses weist auch hier, aber in edlerer Weise zurück auf einen neueren Holländer wie Israels, sodann auf die alten Holländer und auf Rembrandt. Der Zusammenhang mit diesem wird klar, wenn man im Geiste eine kleine Veränderung und Übersteigerung vornimmt, so dass das Motiv in die Sphäre des Milletschen Geistes gerät. Ich weiss im Augenblick nicht, ob es eine „Mutter an der Wiege“ von Millet giebt. Aber man könnte sich sehr wohl denken, dass dieser Künstler sich

Digitized by Google

bestrebt hat, dem Motiv eine neue menschliche Symbolik abzugewinnen und es mit einer gewissen poetischen Absichtlichkeit zu monumentalisieren. Ähnlich so, wie Segantini es in seinem Bild „Die beiden Mütter" gethan hat. Denn auf diesem Punkt braucht man nicht mehr allzuviel Gewicht auf die Wiege zu legen. Die Beziehungen zwischen Mutter und Kind sind bei Liebermann schon gelöst oder sie sind nur noch ganz mittelbar vorhanden. Denkt man aber die Wiege fort, bleibt nur eine still arbeitende Frau, so dehnt sich der Stoffkreis gleich ins Unabsehbare; und doch ist die Tradition auch in diesem Fall nachweisbar.

Zuweilen sind sich die modernen Maler des inneren Zusammenhanges mit dem alten Motiv bewusst geblieben. Wie sich dieses Bewusstsein äussert, zeigt das Bild Fritz von Uhdes. Darin wird — eben infolge der Bewusstheit — eine Tendenz sichtbar. Dem Genrehaften ist wieder etwas Religiöses absichtsvoll verbunden worden. Dieses Religiöse ist nicht kirchlich, sondern es ist sozial aufaufgefasst. Höchst bezeichnend nennt Fritz von Uhde sein Bild wieder „Die heilige Familie". Er hat an Rembrandt gedacht; aber nicht wie Liebermann und auch nicht wie Millet, sondern unmittelbarer und darum unselbständiger. Seine Darstellung ist ein Stück Programmalerei.

Bilder, die auf Absichten zurückgehen, wie das Bild Fritz von Uhdes, büssen naturgemäss an künstlerischem Wert ein, was sie an Programmatik gewinnen. Die Naivität wird aufgeopfert, und damit wird die formende Kraft geschwächt. Uhdes Darstellung steht künsterisch tiefer als die Liebermanns. Und die unmittelbare Nachahmung alter Vorbilder, in einem konventionell kirchlichen Sinne, wie sie in dem Weihnachtsbild Thomas zur Thatsache geworden ist, erreicht wiederum nicht den Wert des Werkes von Uhde. Thoma giebt wenig mehr als eine Rekonstruktion. Wie edel die Absicht auch sein mag, die starke Wirkung bleibt aus. Wiederholungen des längst Vergangenen sind niemals Wiederbelebungen. Lebendigkeit ist nur in dem von der Zeit und mit der Zeit vollständig und oft bis zur Unkenntlichkeit verwandelten Motiv, weil nur so Notwendigkeit darin ist. So gewiss es ist, dass der alte Künstler dem modernen durch eine natürliche Stoffbeschränkung weit überlegen war, so gewiss ist es auch, dass sich der Künstler unserer Zeit durch Aufnahme der alten Motive der grossen Form der Alten nicht wieder nähern kann und dass er am grössten ist, wenn er das Schicksal seiner Zeit zu seinem eigenen Schicksal macht.

Dieses ist nur ein Beispiel, wie ein Motiv sich wandelt. Es giebt mehrere. Noch aufschlussreicher ist es vielleicht, zu verfolgen, wie sich das Motiv der Madonna, die das Kind im Arm trägt oder auf dem Schoss hält, im Laufe der Jahrhunderte umgebildet hat, bis es uns heute als Bildnisgruppe von Mutter und Kind entgegentritt. Ferner giebt es rein formale Motive — Körperstellungen, Berglinien, Baumsilhouetten und anderes — die durch alle Jahrhunderte und alle Stile wie nach einer stillen Übereinkunft dahingehen. Eine Darstellung auch dieser Metamorphosen aber würde für dieses Mal zu weit führen. Es mag ein anderes Mal davon gesprochen werden. Diese Hinweise genügen, um zu zeigen, wie wir in unserer Kunst immer noch umgeben sind von uralten Überlieferungen, meistens ohne es zu wissen, dass alles „schon einmal gedacht worden ist", dass es aber darauf ankommt, es in voller Selbständigkeit „noch einmal zu denken".

J. DANHAUSER, MUTTERLIEBE

Digitized by Google

HANS THOMA, WEIHNACHT. MITTELBILD EINES TRIPTYCHONS
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

CHRONIK

EIN LEIBLPROZESS

In diesen Blättern hat Emil Waldmann im Jahrgang XII eine Anzahl von zweifelhaften Leibls veröffentlicht, darunter, auf Seite 93 und 94, einen Männerkopf (Zeichnung) und ein Mädchen mit aufgestütztem Arm. Beide mit Namenszug versehen. Auf diese Arbeiten hatte der Maler Lothar Meggendorfer in München E. Waldmann aufmerksam gemacht, weil ihm bekannt geworden war, dass dieser für einen Leibl-Katalog sammelte. Dr. Waldmann schrieb dem Besitzer, mit der Bitte, die Reproduktion zu gestatten, und Photos einzuschicken. Die Bitte um Reproduktionserlaubnis wurde gewährt, die Photos kamen, machten aber einen zweifelhaften Eindruck. Die Zweifel verstärkten sich bei der Prüfung der Originale zur Gewissheit, dass diese Arbeiten nicht von Leibl herrührten und Dr. Waldmann nahm sie daher nicht in sein Buch auf. Vielmehr veröffentlichte er sie als apokryph und fügte seiner Beschreibung eine Begründung dafür bei, weshalb sie als apokryph anzusehen seien. Daraufhin verklagte der Besitzer, dessen Namen Dr. Waldmann nicht genannt hatte, ihn im November 1915 auf folgende Punkte:

1. Dr. Waldmann solle seine Behauptung öffentlich zurücknehmen.

2. Dr. Waldmann dürfe die Behauptung (die Arbeiten stammten nicht von Leibl) nicht weiter aufstellen.

3. Dr. Waldmann solle den entstandenen Schaden ersetzen.

Die sechste Zivilkammer des Königlichen Landgerichts in Berlin wies die Klage ab und schloss sich der Auffassung von Waldmanns Verteidiger, Rechtsanwalt Dr. Szkolny, an, der darauf hinwies, dass weder § 824 des B. G. B. in Anwendung zu bringen sei, weil durch

Digitized by Google

Dr. Waldmanns Vorgehen weder der Kredit noch das Fortkommen des Klägers betroffen seien, noch § 826 des B. G. B., weil dem Beklagten die Voraussicht eines Schadens gefehlt habe. Endlich könne auch § 31 Kunst U. G. vom 9. 1. 1907 (Verletzung des Urheberrechts an Photographien) nicht herangezogen werden, weil nicht durch die Vervielfältigung der Photographien der etwaige Schaden entstanden sein würde.

Gegen dieses Urteil legte der Kläger, der Besitzer der Bilder, Berufung ein. Der zwanzigste Zivilsenat des Königlichen Kammergerichts in Berlin verwarf die Berufung. Dr. Waldmanns Verteidiger, die Herren Justizrat Dr. Eugen Fuchs und Dr. Hessner, machten geltend: der Beklagte habe eine Schädigung nicht vorsätzlich oder fahrlässig herbeigeführt, und die fraglichen Kunstwerke habe ihm der Kläger zur Kenntnisnahme anbieten lassen und ihm erlaubt Reproduktionen anzufertigen. Selbst wenn durch Verbreitung der Reproduktionen ein Schaden entstanden sein sollte, so wäre dieser geringe Schaden ziffernmässig nicht zu berechnen. Der Kläger kann also das Kunstschutzgesetz nicht für sich in Anspruch nehmen.

Ad § 824: Schädigung an Kredit und Fortkommen liegt nicht vor. Auch ist Dr. Waldmanns Meinungsäusserung keine Behauptung einer Thatsache, sondern ein Urteil.

Ad § 826. Das Urteil Dr. Waldmanns ist nicht leichtfertig oder gewissenlos abgegeben, nicht ohne Bewusstsein oder Überzeugung, so dass eine arglistige Handlung nicht vorliegt.

Auch davon, dass Dr. Waldmanns Behauptung objektiv unwahr sei, konnte sich das Gericht nicht überzeugen. Die Zeugenaussage des Modells, das für das Ölbild gesessen habe, sei mit Vorsicht zu behandeln, da auch aus ihr nicht hervorgehe, dass gerade das vorliegende Bild das von Leibl gemalte sein müsse und da die Provenienz des Bildes ich nicht bis zu Leibl zurückverfolgen lasse. Ebenso wenig hatten die von dem Kläger beigebrachten Gutachten der Sachverständigen ein eindeutiges Urteil ermöglicht. Günstig für den Kläger waren nur, wenn auch mit Einschränkungen, die Gutachten von Breitschädel und Uhde-Bernays. Andre Gutachten widersprechen einander und sind auch an sich widerspruchsvoll. Das Zeugnis von Leibls Neffen, dem Leutnant Otto Leibl, der die Zeichnung attestiert, wird vom Gericht als ungenügend angesehen.

Angesichts aller dieser Umstände musste das Gericht die Berufung gegen das Urteil der ersten Instanz verwerfen. Die Kosten des Prozesses sind vom Kläger (einem Münchener Privatsammler) zu tragen.

Soweit das Gericht.

War es wirklich nötig, bei so klarer Sachlage die Gerichte zwei Jahre lang zu bemühen? Wenn wir Waldmanns Aufsätzen über apokryphe Leibls Aufnahme gewährten und auch weiterhin gewähren, so geschieht es nicht, um die Besitzer solcher Bilder, auch wenn sie sie verkaufen möchten (wie es im vorliegenden Fall bei der Zeichnung erwiesen ist) zu ärgern oder zu schädigen, sondern im Interesse der Leiblforschung. Wir meinen, alle Kunstfreunde haben das gleiche Interesse daran, dass der Kunstmarkt gereinigt wird von allem zweifelhaften Gut und dass der Name Leibls nur die Dinge deckt, die wirklich von seiner Hand stammen. Forscher und Sammler, Kunstschriftsteller und Händler sind am Erfolg dieses Vorgehens in gleicher Weise interessiert, und es hindert die sachliche Aufklärungsarbeit, wenn jemand, der sich geschädigt glaubt, zum Kadi läuft.

EIN REMBRANDTVERKAUF

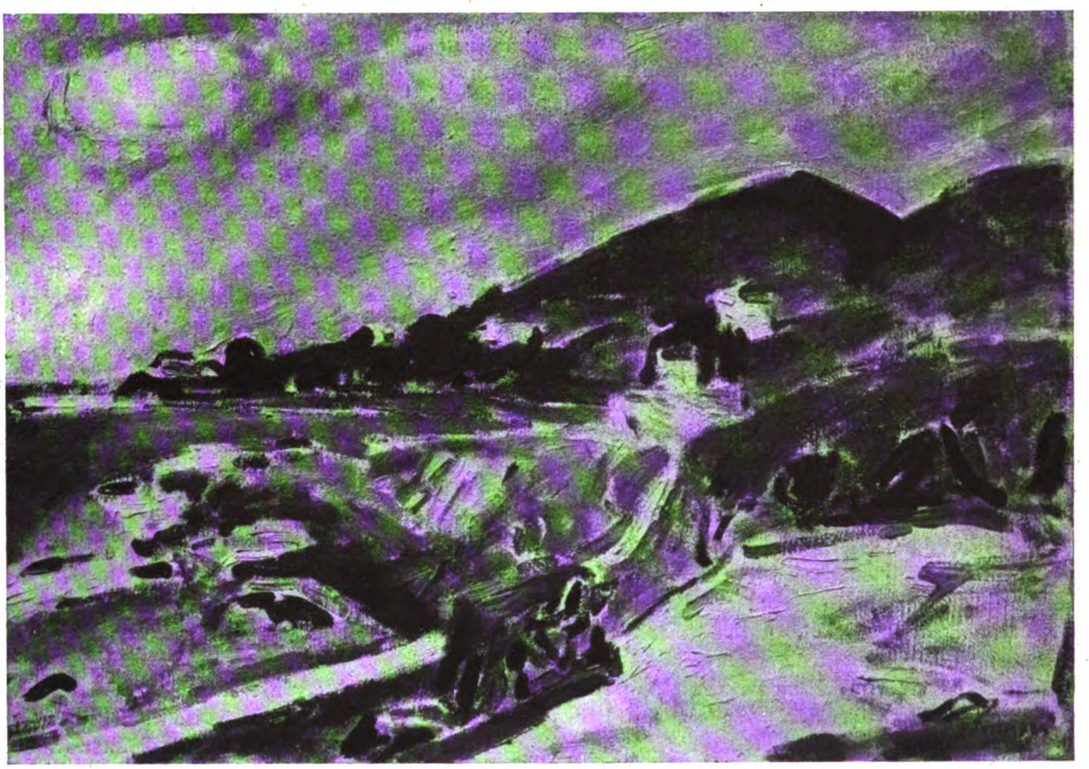
Wer nach Colmar gepilgert ist, um Grünewalds Altar zu sehen, kennt auch das herrliche Frauenbildnis von Rembrandt im Colmarer Museum. Ein Meisterwerk aus den letzten Jahren des Künstlers, also aus einer Periode, die in Deutschland — abgesehen vom Braunschweiger Familienbild — nur spärlich vertreten ist. Dieses Bild nun, das mit andern Colmarer Kunstwerken zum Schutz nach München gebracht worden war, ist durch einen Münchener Kunsthändler an einen schwedischen Sammler verkauft worden. Colmar will für den Preis eine Privatsammlung elsässischer und oberdeutscher Kunstwerke erwerben. Der Händler, der den Verkauf vermittelte, lockte mit zwei Holzfiguren vom Isenheimer Altar. Diese wollte er zwar nicht in die Kaufsumme hineingeben, aber er erlaubte, dass Abgüsse genommen werden.

Dieses sind die Thatsachen. In einer Zeit also, wo die besten Privatsammler verärgert werden durch das direktionslose Gerede über ein Kunstausfuhrverbot, von dem noch keiner weiss, wie es zu handhaben ist und bei dem selbst die obersten Stellen heute so denken und morgen anders, kann ein Ausländer aus einem deutschen Museum ein Meisterwerk von Rembrandt kaufen. Hat die bayrische Regierung nicht gewusst, dass dieser Rembrandt verkauft werden sollte? Hat man in München überhaupt von dieser bedenklichen Transaktion nichts gewusst? Hat der Statthalter von Elsass-Lothringen nichts davon erfahren, oder hat er die Erlaubnis gegeben? Ist eine Ausfuhrbewilligung erteilt und von wem? Und wenn die Stadt Colmar schon ihren Rembrandt nicht mehr leiden mag und verkaufen will — giebt es dann in Deutschland niemand, der dafür sorgt, dass das Bild einem deutschen Museum angeboten wird? Der Händler soll das Bild allerdings zuerst einigen deutschen Sammlern angeboten und erst als diese ablehnten, den Kauf mit einem Ausländer abgeschlossen haben. Das aber verbessert die Angelegenheit nicht. Die Öffentlichkeit musste von diesem heimlichen Handel erfahren. Das Geld wäre durch Subskription dann ebenso sicher zusammenzubringen gewesen, wie es neulich bei dem archaischen Kultbild für Berlin möglich

Digitized by Google

gewesen ist. Innerhalb eines Monats wäre die Summe herbeigeschafft worden. Aber Colmar verkauft und die Schutzpatronin der Künste, München, das Asyl gefährdeter Kunstwerke, sorgt nicht dafür, dass ein solches Kunstwerk in Deutschland bleibt!

Alles lässt sich freilich entschuldigen. Ein süddeutscher Galeriedirektor erklärt, dieser Rembrandt sei gar nicht sicher, sondern nur stilkritisch dem Meister zugeschrieben und es sei überhaupt kein schönes Bild. Das Bild ist aber von Rembrandt und so schön wie die besten in Deutschland befindlichen Rembrandts. Eine solche Beweisführung erinnert doch nur an die Geschichte von dem Topf, den der Angeklagte erstens gar nicht geliehen hatte und der zweitens, als er ihn geliehen hatte, schon kaputt war. So kommt schliesslich also zum Skandal noch die Blamage. Wären die Bilder der Colmarer Galerie statt nach München — wo sie im Keller versteckt werden — seiner Zeit nach Berlin in den Schutz des Kaiser-Friedrich-Museums gekommen, wie es im Anfang des Krieges angeregt worden ist, so wäre eine solche Ungeheuerlichkeit nicht vorgekommen. Auf Berlin aber war man damals eifersüchtig. Mit welchem Erfolg München vorgezogen worden ist, sieht man jetzt.

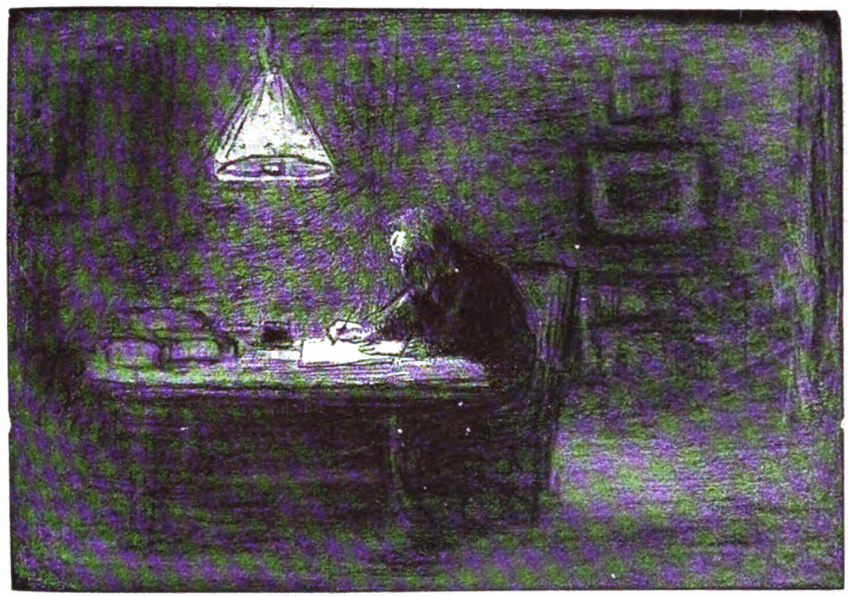


HANS PURRMANN, LANDSCHAFT BEI AJAZZIO, 1912

Digitized by Google

HINRIK FUNHOF, KOPF DES PAPSTES AUS DEM URSULA-BILD
JOHANNISKIRCHE IN LÜNEBURG
AUS CARL GEORG HEISE „NORDDEUTSCHE MALEREI" VERLAG CURT WOLFF, LEIPZIG

Digitized by Google



NEUE BÜCHER

Carl Georg Heise: Norddeutsche Malerei. Mit 119 Abbildungen auf 100 Tafeln. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918. Preis gebunden 32 Mark.

Die Entdeckung eines bislang völlig unbekannten deutschen Malers der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, der den besten seiner Zeit an die Seite gestellt zu werden verdient, ist die schönste Überraschung, die wir dem vortrefflichen Buche über norddeutsche Malerei verdanken, das Carl Georg Heise geschrieben hat. Hinrik Funhof ist der Name, den man sich von nun an wird merken dürfen. Man wird nach Lüneburg reisen, um die Flügelbilder des Hochaltares der Johanniskirche zu sehen, die von der kunstwissenschaftlichen Literatur bisher kaum noch beachtet waren, wie man nach Nördlingen reist, um Herlins Werke zu studieren. Mit sicherem Blick hat Heise die Bedeutung der Malereien erkannt, deren Urheber zu nennen ihm die sorgfältigen Urkundenforschungen Biernatzkis und Dr. Reinckes ermöglichten. Seltsam, wieviel ein Name beiträgt, eine Persönlichkeit greifbar und lebendig erscheinen zu lassen. Es ist nicht viel, was wir von dem Lebensweg des Meisters erfahren. Aber die wenigen Daten genügen, zu bestätigen, was der Befund der Bilder lehrt, dass Funhof ein geachteter und hochgeschätzter Künstler seiner Zeit gewesen sein muss. Er heiratete die Witwe des Malers Hans Bornemann, wie ähnlich anderen Orts die Künstler des deutschen Mittelalters sich verschwägerten. Bornemann seinerseits hatte die Werkstatt des Conrad von Vechta fortgesetzt. Unter dessen Kuratel stand die Witwe des Meisters Henselin von Strassburg, der vielleicht in Wahrheit der Maler gewesen ist, den wir als Meister Francke zu benennen uns gewöhnt haben. Nach Funhofs Tode ehelichte die alte Frau Gherburg zum dritten Male einen Maler, Absolon Stumme, der aus Dänemark zugewandert war. Ihr Sohn aus erster Ehe, Hinrik Bornemann, ist ebenfalls als Maler bekannt. So knüpft sich die Reihe der Hamburgischen Künstler, für die alle Heise mit guten Gründen bezeichnende Werke namhaft zu machen imstande ist, aus denen aber Hinrik Funhof nach Bertram und Francke als die weitaus bedeutendste Erscheinung hervorragt. Durch mehr als ein Jahrhundert ersteht die Kunstübung einer Stadt wieder, die bisher nur in ihren ersten Phasen bekannt gewesen ist. Für den glücklichen Entdecker hätte die Gefahr nahe gelegen, der Verlockung nachzugeben, die Glieder, die er fand, zur Kette einer bodenständigen Kunstentwicklung zu verknüpfen. Dass er ihr wider-

Digitized by Google

stand, zeugt nochmals von dem sachlichen Urteil und ruhigen Blick des Verfassers. Er versuchte es statt dessen, die Kunst der Stadt, von der er ausgegangen war, in den weiteren Zusammenhang der norddeutschen Malerei überhaupt einzustellen, indem er zunächst in die Nachbargebiete übergriff und die Werke niedersächsischer Malerei, deren Bild durch neuere Forschung vielfach verwirrt war, mit sicherer Hand ordnete, anschliessend endlich die verwandten Entwicklungslinien der westfälischen und der kölnischen Malerei zeichnete. Ob es dabei immer gelang, die provinzielle Sonderart jedes Gebietes sicher zu umreissen, ist eine Frage, die hier nicht beantwortet zu werden braucht. Alte Gewohnheit der Kunstgeschichtsschreibung verpflichtet, enge Landschaftsgebiete als Boden einer Sonderentwicklung zu behandeln, deren Charakter ebenso sehr durch den Einfluss überragender Persönlichkeiten wie durch die Eigenart der Rasse bestimmt werden mag. Viele Faktoren wirken hier zusammen, deren Wechselwirkung unmöglich mehr zu entwirren ist, und als das übergeordnete Prinzip erscheint uns das der überall gemeinsamen zeitlichen Entwicklung. Heise selbst pflichtet in seiner Einleitung diesem Grundsatze bei, der keineswegs den Wert seiner Arbeit in Frage stellt, da die Ergebnisse methodisch einwandfreier Forschung, wie er sie vorlegt, die notwendige Grundlage jeder aufbauenden Zusammenfassung bilden müssen. Wie Thodes Nürnberger Malerei, wie Aldenhovens kölnische Malerei wird Heises Buch zu den grundlegenden Werken über deutsche Kunst zählen, und es hat vor diesen beiden voraus, dass es über dem Interesse für das Einzelne niemals doch den Blick für das grosse Ganze verliert. Eine stattliche Zahl vortrefflicher Abbildungen giebt dem Werke seinen besonderen Wert, indem es die Kenntnis zu wenig beachteter Gebiete deutscher Kunstübung nicht nur wissenschaftlich erschliesst, sondern zugleich anschaulich vermittelt. Glaser.

*

Die Apokalypse. Älteste Blockbuchausgabe in Lichtdrucknachbildung. 50 Tafeln nebst 4 Tafeln aus zwei späteren Ausgaben und 5 Abbildungen im Text. Herausgegeben von Paul Kristeller, Berlin. Verlag von Bruno Cassirer 1616. Anzeige des Herausgebers.

Der Holzschnitt verfügt über Ausdrucksmittel und Wirkungen, die er mit keiner anderen Technik teilt. Die mühevolle, bedachtsame Herstellung der einzelnen Linie, die aus dem Holzblocke erarbeitet, wie eine plastische Form aus der Fläche herausgehoben werden muss, kommt noch im Abdruck von der geschnittenen Platte zur Geltung. Die Isoliertheit und die markige Breite des Striches mit seinen festen, scharfen Begrenzungen, das Relief des Druckes und der Glanz der Druckerfarbe verleihen ihm eine Wucht und eine gewisse Monumentalität des Eindruckes, mit der keine andere zeichnerische oder Abdruckstechnik wetteifern kann. In seinem engen Register hat der Holzschnitt besondere Töne von eigenem Reiz und von überraschender Kraft aufzuweisen.

Diese sozusagen primären Vorzüge der Holzschneidetechnik wirken naturgemäss am reinsten und am stärksten in ihren frühesten Erzeugnissen, die sich noch auf die ursprünglichen Ausdrucksmittel beschränken und deshalb vollkommene Stilreinheit bewahren. Die charakteristische und erfrischende Wirkung dieses ältesten Holzschnittstils beruht eben wesentlich darauf, dass seine Formgestaltung unmittelbar aus der einfachen, kernigen Technik erwachsen ist. Später wandelt sich das Verhältnis der Technik zur Darstellungsform durchaus, indem ihr nun die unmittelbare Nachahmung von Formbildungen, die ihrem Charakter ganz fremd sind (Federzeichnung oder Kupferstich und anderes mehr), zugemutet wird. Der Urstil des Holzschnittes ist im wesentlichen Umrissstil, der die Flächen für die Ausfüllung oder Schattierung durch Farben frei läßt. Der hauptsächlichen und ursprünglichen Aufgabe der ältesten Holzschnitte, als an die Wand angeheftete Andachtsbilder oder sonst als Schmuck zu dienen, entspricht die großfigurige und großzügige Formengestaltung, die diese ältesten Denkmäler der Xylographie trotz ihrer Einsilbigkeit zu den eindrucksvollsten Werken des Bilddruckes macht. Die Herrschaft der dicken Umrisslinien und die flächenhafte, unplastische Formbehandlung verschieben das künstlerische Schwergewicht auf die Stilisierung, die aber, im Gegensatze zur rein ornamentalen, der Phantasie des Betrachtenden den Weg frei läßt, aus den Andeutungen der Formen die Vorstellung der Wirklichkeit aus der eigenen Erinnerung zu gewinnen. Sie stellen eine naive und primitive Bildvermittelung dar, wie sie sich nur aus einer neuen, neue Formen fordernden Technik entwickeln kann.

Wenn daher auch der älteste Holzschnitt seinen Stil, das heisst die Art, die Formen zu sehen, naturgemäß mit der gleichzeitigen monumentalen Kunst gemein hat, wenn er auch oft die gleichen Darstellungstypen benutzt, so ist er doch in der Durchbildung der Gegenstände und der Formen so selbständig, nur von seiner eigenen Technik abhängig, daß man unter den Werken der monumentalen Kunst vergeblich nach unmittelbaren Stilparallelen oder gar nach unmittelbaren Vorbildern suchen wird. Im stärksten Gegensatze zur späteren Entwicklung des Bilddruckes zu einer vornehmlich reproduzierenden Kunst widerstrebt der ältesten, ursprünglichen Technik des Holzschnittes, wie der des Kupferstiches, die Nachbildung von Werken anderer Gestaltungskreise. Künstlerisch ist der Holzschnitt dieser ältesten Stilphase also ganz original, weil er alle Formen, auch die, die er nach der Gewohnheit der Zeit und nach seiner Aufgabe älteren Typen entlehnt, nach den Erfordernissen seiner Technik frei und

Digitized by Google

ENOCH UND ELIAS VOR DEM ANTICHRIST
AUS DER „APOKALYPSE", VERLAG BRUNO CASSIRER

selbständig und aus der inneren Empfindung gestaltet. Allerdings gilt dies nur von Werken von Qualität, die man, was leider bisher meist versäumt worden ist, von den zahlreichen Kopien nach älteren Originalen und von liederlichem Gemächt wohl zu unterscheiden hat.

Bald freilich muss diese Einfachheit und die stilisierende Strenge dem Streben nach reicherer Ausgestaltung der Formen, nach feinerer Differenzierung der Liniengefüge — Umriss- und Innenzeichnung, nackte und bekleidete Körperteile, Stoffe usw. — und nach engerer Anlehnung an unmittelbar in der Natur beobachtete Bildungen weichen. In dieser zweiten Entwickelungsphase des Holzschnittes, die gegenüber der ersten, im wesentlichen noch trecentistischen, frühquattrocentistischen Charakter zeigt und wohl in das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts zu setzen ist, scheint sich eine bisher nicht beobachtete lokale Individualisierung des Stils zu vollziehen, eine Verzweigung und selbständigere Entwicklung in den einzelnen Kunstgebieten. Zumeist sind diese, nun schon ziemlich zahlreichen Stilgruppen landschaftlich bis jetzt nur vermutungsweise oder gar nicht zu bestimmen, ihr Weg schwer zu verfolgen. Klarer als in irgend einer anderen Gegend zeichnet sich für uns in den Niederlanden die Entwicklung des Holzschnittes, der hier besonders eifrig und erfolgreich gepflegt worden sein muss. Soweit wir sie jetzt übersehen, steht an ihrem Anfange ein bisher zu wenig beachtetes und künstlerisch viel zu gering eingeschätztes Werk, das zu den hervorragendsten Erzeugnissen des Holzschnittes überhaupt gezählt werden kann und als das vorzüglichste seiner Gattung, der Blockbücher — Bilderfolgen mit in die Holzplatten eingeschnittenem Text — angesehen werden muss. Von dieser Holzschnittfolge an, die die Apokalypse zum Gegenstande hat, können wir die weitere Gestaltung des niederländischen Holzschnittstils Schritt für Schritt, fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an einzelnen, mit einer gewissen Sicherheit bestimmbaren Denkmälern verfolgen.

Diesem künstlerisch wie kunstgeschichtlich bedeutenden Werke hat der Schreiber dieser Zeilen die im Titel genannte Veröffentlichung gewidmet, die in vorzüglich gelungenen Lichtdrucken ohne jede Retusche, mit guter Abtönung der Farbenwerte der alten Bemalung, dem kunstsinnigen Betrachter, der ohne klassizistische oder modernistische Voreingenommenheit den Bildern seine Aufmerksamkeit zuwendet, eine klare Vorstellung von dem hohen Werte der Originalholzschnitte vermitteln kann. Zu einer solchen Würdigung des Apokalypse-Blockbuches wird man auch auf aber

Digitized by Google

dem Wege der Vergleichung dieser Holzschnitte einerseits mit anderen von ihnen abgeleiteten xylographischen Bilderfolgen und andrerseits mit den viel älteren Handschriftenbildern, die ihnen wahrscheinlich als Vorlagen gedient haben, gelangen. Diese Anlehnung an ältere Bildertypen ist durch die Natur des religiösen Gegenstandes und durch die Gewohnheiten der Zeit bedingt; künstlerisch wesentlich ist dagegen die in der Ausgestaltung der Kompositionen, in der Abwandlung und Verinnerlichung der Motive und in der Versinnlichung der Formgestaltung überall klar hervortretende Selbständigkeit des die Holzschnitte ausführenden Künstlers. Durch diese Feststellung, die in der Einleitung zu den Abbildungen, ebenso wie die Entstehung des Werkes in den Niederlanden und in der Zeit um 1425, eingehend begründet wird, gewinnen wir in dem unbekannten Holzschneider der Apokalypse eine Künstlergestalt hohen Ranges.

Wenn auch die besten Blätter der Apokalypse unter den erhaltenen Werken jener Epoche an Ausdruckskraft und Reinheit der Zeichnung und an Ursprünglichkeit und Feinheit des Schnittes kaum ihresgleichen finden, so können neben ihnen doch genug vorzügliche Arbeiten aus der Masse der ausserordentlich verschiedenartigen Erzeugungen des alten Holzschnittes herausgehoben werden, die uns eine hohe, von der vorherrschenden grundsätzlich verschiedene Meinung von der Leistungsfähigkeit und besonders auch von den Leistungsmöglichkeiten dieser Kunst in ihren frühesten Zeiten geben können.

Jan van Brügge hat, wie wir wissen, im Jahre 1378 die Zeichnungen zu den berühmten Bildwebereien im Dom zu Angers, deren Darstellungen ebenfalls der Apokalypse entlehnt sind, auftragsgemäss nach einer bestimmten, noch erhaltenen Bilderhandschrift des XIII. Jahrhunderts ausgeführt. Er hat das Kompositionsgerüst der Handschriftenbilder im allgemeinen wohl beibehalten, im Einzelnen aber Motive und Formen ganz frei nach dem Stil seiner Zeit und seiner Heimat, nach den Erfordernissen des Materials, für das er arbeitete, und vor allem seinem eigenen Ingenium folgend, vollkommen neu gestaltet und ein Werk von höchster Wirkungskraft und Schönheit geschaffen, dem man den Charakter einer Originalschöpfung gewiss nicht abstreiten wird. In ganz ähnlicher Weise muss auch der Holzschneider unseres Apokalypse-Blockbuches seine Handschriftenvorlagen, die ihm ohne Zweifel ebenfalls von seinem Auftraggeber, wohl dem Vorstand einer geistlichen Bildungsanstalt, in die Hand gegeben worden sind, nach seinem eigenen Geschmack und nach den Gesetzen seiner Technik selbständig und frei umgestaltet haben. Die bestimmte Handschrift, die er benutzte, hat sich leider noch nicht nachweisen lassen, wie das für die Bildgewebe von Angers der Fall ist, aber der Typus der Handschriftenbilder, die ihm als Vorlage gedient haben, ist in mehreren Bearbeitungen noch erhalten. Die Vergleichung verschiedener Bilderhandschriften dieser Familie miteinander und mit den Holzschnitten macht es, wie in der Einleitung der Veröffentlichung ausgeführt wird, durchaus wahrscheinlich, ich glaube sogar unabweisbar, dass die entscheidende künstlerische Umformung der mittelalterlichen Typen erst bei ihrer Übertragung in die Sprache des Holzschnittes vorgenommen worden sei. Die Meisterschaft der technischen Ausführung, die wir in den besten Teilen des Blockbuches, an dem augenscheinlich auch schwächere Gehilfen des leitenden Meisters mitgearbeitet haben, bewundern, die Sicherheit und Frische der Formgebung und die Feinheit der Zeichnung in den Einzelheiten beweisen auch für sich schon, dass unser Holzschneider ebenso wie sein älterer Landsmann Jan van Brügge auch zeichnerisch zu einer solchen Leistung vollkommen befähigt gewesen sein muss.

Dies ist überhaupt der dunkelste und strittigste Punkt in der Geschichte des Holzschnittes: die Ungewißheit, ob der Holzschneider nur den Schnitt der von einem anderen auf den Block aufgetragenen Zeichnung ausgeführt, ob er die Kompositionen anderer selber mehr oder weniger genau auf den Holzblock übertragen oder seine Vorlage frei umgearbeitet oder gar die Zeichnung selbständig erfunden habe. Diese Frage, die für das Urteil über jedes einzelne Werk des Bilddruckes grundlegend ist, wird sich gewiss nicht, wie man irrtümlich annimmt, prinzipiell entscheiden lassen, sondern nur von Fall zu Fall. Für jede Möglichkeit werden sich zahlreiche Beispiele finden lassen. Man wird aber ohne Zweifel durch eingehenderes Studium mehr Peintres-graveurs auch unter den Holzschneidern entdecken als man jetzt glaubt voraussetzen zu dürfen. Es kommt auch hier wesentlich auf die richtige Abschätzung der inneren und äusseren Qualitäten der Werke und ihrer Meister an und ferner auf die Kenntnis der Gewohnheiten des Kunstbetriebes in der Zeit und in dem Kreise, um den es sich handelt. Für die ältesten Zeiten des Holzschnittes nun kann diese Frage an der Apokalypse als an einem vorzüglichen Beispiel, das alle wesentlichen Elemente der Vergleichung bietet, besonders ergebnisreich studiert werden. Mit seinem Werke spricht ihr Meister kraftvolle Worte für seine gering geachtete Zunft und für die Künstlerschaft der besten seiner Genossen. Paul Kristeller.

Digitized by Google

HÖFLICHKEIT

Whistler wurde in einer grossen Pariser Jahresausstellung von der Kommission geführt. Als die Herren vor einem riesengrossen Historienbild standen, zog Whistler tief den Hut. Als die Kommissionsmitglieder ihn fragten, ob ihm das Bild so gut gefalle, sagte er: „Ich bin ein höflicher Mann und ich weiss, dass es in Frankreich Sitte ist, vor jedem Kadaver den Hut abzunehmen."

✲

IRRTUM DES SCHICKSALS

Ein wegen seines bösen Mundes bekannter Kunsthändler und ein mittelmässiger Maler fuhren zusammen Automobil. Es gab einen Unfall und beide wurden verletzt; der Kunsthändler an der rechten Hand und der Maler am Mund. Als es bekannt wurde, sagte ein witziger Kopf: „Wenn's nur umgekehrt gewesen wäre! Der Maler hätte sich das Handgelenk und der Kunsthändler die Schnauze kaput fallen sollen."

✲

„DIE JAHRESZEITEN"

Als Liebermann für das Rathaus in Altona Entwürfe gemacht hatte, die vier Jahreszeiten darstellend, machte man ihm den Vorwurf, er hätte einen Stoff aus der Geschichte der Stadt wählen sollen. Er fragte darauf: „Was ist denn in Altona anderes passiert als die Jahreszeiten?"

✲

DIE LANGEN BEINE

Vor Monets „Frühstück im Grase" stand kritisierend eine Gruppe von Malern und Kunstfreunden. Man war sich darüber einig, dass die Beine des im Vordergrund liegenden Mannes viel zu lang sein. Liebermann meinte aber: „Beine, die so schön gemalt sind, können gar nicht zu lang sein."

✲

STANDESGEFÜHL

Als der königliche Schatullenverwalter einmal die Rechnungen Rose Bertins, die Marie Antoinettes bevorzugte Lieferantin war, zu überschwenglich fand und Abzüge machen wollte, blickte ihn die so verwöhnte, wie berühmte Modistin von oben bis unten an und fragte den Höfling brüsk: „Bezahlt man Herrn Vernet etwa nur seine Leinwand und seine Farben —?"

SECHZEHNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Digitized by Google